

Biblio theca Philoso phica

2(2018)

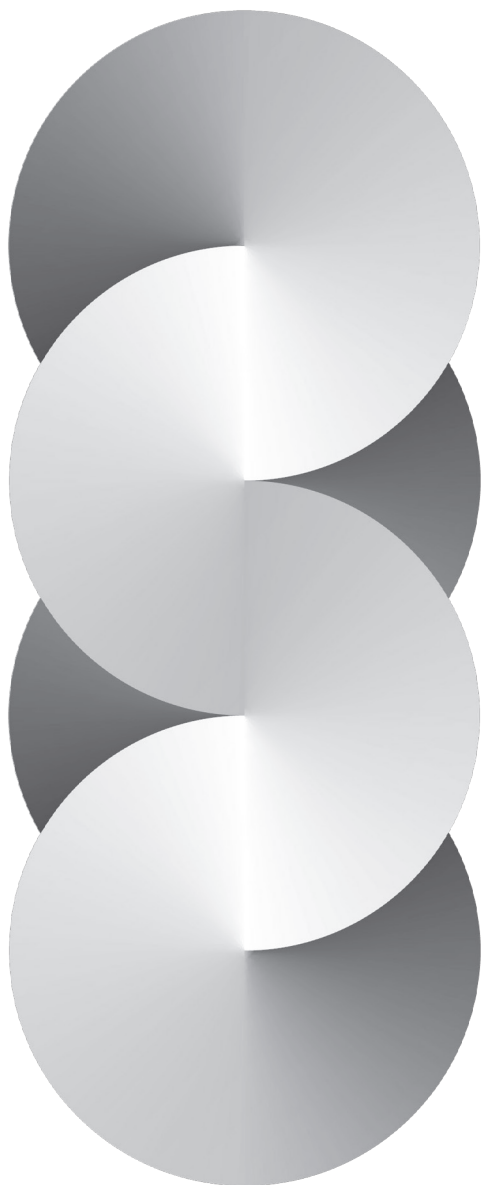
Marek Rosiak

**Muzyka
Literatura
Filozofia**

O filozoficznych wątkach
w twórczości Ryszarda Wagnera
i w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a

Biblio
theca
Philoso
phica

2(2018)





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



Biblio
theca
Philoso
phica

2(2018)

Marek Rosiak

**Muzyka
Literatura
Filozofia**

**O filozoficznych wątkach
w twórczości Ryszarda Wagnera
i w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a**

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2018

Marek Rosiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Filozofii
Katedra Logiki i Metodologii Nauk, 90-131 Łódź, ul. Lindleya 3/5

RECENZENT

Marek Piwowarczyk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Magdalena Skoneczna

REDAKTOR WYDAWNICTWA UE

Anna Sońta

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © commons.wikimedia.org/
Henry Moore, Arch in the Hyde Park, fot. Shisha-Tom

© Copyright by Marek Rosiak, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08648.18.0.M

Ark. wyd. 14,0; ark. druk. 18,25

ISBN 978-83-8142-176-8

e-ISBN 978-83-8142-177-5

<https://doi.org/10.18778/8142-176-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Rozdział 1. Treść literacka a motywy przewodnie w dziełach scenicznych Wagnera.....	11
<i>Der fliegende Holländer</i>	11
<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	17
<i>Lohengrin</i>	25
<i>Das Rheingold</i>	35
<i>Die Walküre</i>	41
<i>Siegfried</i>	51
<i>Götterdämmerung</i>	59
<i>Tristan und Isolde</i>	67
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	74
<i>Parsifal</i>	84
Rozdział 2. Interpretacja treści.....	93
<i>Latający Holender i Tannhäuser</i>	93
Metafizyczny problem partycypacji w Wagnerowskim <i>Lohengrinie</i>	103
<i>Pierścień Nibelunga</i> jako spektakl kosmiczny i psychodrama.....	113
Człowiek i transcendencja w ostatniej trylogii Ryszarda Wagnera: <i>Tristan i Izolda – Śpiewacy norymberscy – Parsifal</i>	157
Rozdział 3. U podstaw późnoromantycznego sporu o muzykę absolutną.....	223
Rozdział 4. <i>Ulisses</i> Jamesa Joyce'a w perspektywie filozofii transcendentalnej.....	243
Literatura.....	289

WSTĘP

Główna część książki stanowi próbę odczytania filozoficznych wątków obecnych w dramaturgicznej twórczości Ryszarda Wagnera. Kompozytor ten, jak powszechnie wiadomo, sam pisywał libretta do swych oper i dramatów muzycznych. Robił to nie tylko dlatego, iż żywił nader wygórowaną opinię o swych literackich talentach, ale przede wszystkim po to, aby owe libretta dały możliwie adekwatny wyraz jego przemyśleniom o charakterze filozoficznym.

Estetycznym założeniem twórczości Wagnera, takim chociażby, jak koncepcja *Gesamtkunstwerk*, jak również realizacji tych założeń, można niejedno zarzucić, ale z pewnością takie jego kompozycje, jak *Pierścień Nibelunga*, *Tristan i Izolda* czy *Parsifal* na trwałe weszły do kanonu światowej kultury. Każde wielkie dzieło sztuki daje się zaś pojmować („odczytywać”) na wiele, nierzadko zupełnie odmiennych, sposobów – stanowi to o jego uniwersalności. Tak jest również z operami i dramatami Wagnera – ich ideowa wymowa jest dalece niejednoznaczna, a jej odczytanie stanowi wyzwanie dla wnikliwego odbiorcy. Nie brak jest oryginalnych i inspirujących eksplikacji filozoficznego przesłania Wagnerowskich oper i dramatów muzycznych. Dość wymienić choćby książki Bryana Magee i Rogera Scrutona. W swoich interpretacjach nie idę jednak ich śladem, ani z nimi nie polemizuję. Staram się raczej przedstawić własne, odmienne w wielu punktach, odczytanie analizowanych treści. Nie roszczę sobie jednak w żadnym razie pretensji do wyłącznej słuszności w tym względzie, uważam bowiem za rzecz oczywistą, że każdy odbiorca wielkiej sztuki ma prawo do przeżywania spotkania z nią na własny sposób. Ocena, na ile sposób ten jest wart wzięcia pod uwagę, należy do innych, niezadowolających się powierzchowną recepcją Wagnerowskiej sztuki, jej odbiorców. Z tą myślą przedkładałam niniejsze rozważania czytelnikom.

Wprowadzeniem do wyżej wymienionych rozważań jest przegląd treści i powiązanych z nią motywów przewodnich dziesięciu „kanonicznych”¹ oper i dramatów – od *Latającego Holendra* do *Parsifala*. Część ta zawiera też pewne uwagi ogólniejszej natury, ale lektura jej w zasadzie może być pominięta przez melomanów znających treść tych dzieł, strukturę ich motywów przewodnich i źródła inspiracji autora. Katalogi Wagnerowskich motywów przewodnich w postaci „słyszalnej” (pliki audio) można znaleźć w sieci – pomaga to wydatnie w ich rozpoznaniu podczas słuchania poszczególnych scen i ustępów.

Orientacja w strukturze motywów przewodnich pozwala słuchaczowi poznać zależności w obrębie fabuły, o których w libretcie nie mówi się wprost. Motywy przewodnie są więc częścią fabuły i bez umiejętności ich rozpoznania, słuchacz nie może w pełni zrozumieć sensu wydarzeń scenicznych.

Do analiz dotyczących dzieła Wagnera nawiązują w charakterze uzupełnienia uwagi dotyczące przeciwstawnej koncepcji estetycznej. Rozdział poświęcony koncepcji muzyki absolutnej to próba systematycznej analizy zagadnienia możliwości rozumienia muzyki jako wyrazu pewnego literackiego programu mimo tego, że muzyce tej nie towarzyszy literacki tekst. Estetyczna koncepcja Wagnera zakładała możliwość zespolenia muzyki instrumentalnej z tekstem literackim w syntetycznej formie o wysokich walorach estetycznych. To ostatnie nie zakłada programowej natury muzyki jako takiej, ale Wagner wiązał swoją ideę *Gesamtkunstwerku* z przekonaniem o niewystarczalności środków wyrazowych muzyki instrumentalnej². Brało się to zapewne z milczącego i zupełnie nieoczywistego założenia, że może ona w ogóle wyrażać jakieś literackie treści.

¹ Zakwalifikowanych przez samego Wagnera do wystawiania w ramach dorocznego Festiwalu w Bayreuth.

² W swoim opowiadaniu z okresu paryskiego, *Eine Pigerfahrt zu Beethoven*, w taki właśnie sposób tłumaczy wprowadzenie przez Beethovena śpiewaków w finale IX Symfonii.

Ostatnią częścią książki jest próba ujęcia peregrynacji pana Leopolda Blooma w świetle filozofii transcendentalnej. Nie było to z pewnością intencją Jamesa Joyce'a, uważam jednak, że zachodzi pewien ideowy paralelizm między treścią *Ulissesa* a problemem solipsystycznych konsekwencji transcendentalnego idealizmu, z którym mierzy się Edmund Husserl w *V Medytacji kartezjańskiej*. Perspektywa transcendentalna umożliwia też spojrzenie na przypadki pana Blooma jako na proces o przebiegu analogicznym do toku utworu muzycznego. Z tego względu można byłoby potraktować osobliwie dzieło Joyce'a jako próbę upodobnienia tekstu literackiego, w samej jego treści, a nie jedynie brzmieniu, do kompozycji muzycznej. Byłby to zatem zabieg komplementarny w stosunku do Wagnerowskiej koncepcji nadania muzyce *quasi*-literackiego wymiaru.

Wagner czyni tematem swoich fabuł kwestię stosunku jednostki i zbiorowości. Nawet w *Tristanie i Izoldzie*, dramacie o najbardziej intymnej tematyce, społeczność i jej normy stanowią dla bohaterów negatywny punkt odniesienia. Nie ma w tym nic dziwnego – problem wyobcowania jednostki to jeden z zasadniczych wątków myśli romantycznej. Zagadnienia społecznej alienacji podejmuje współczesny Wagnerowi Marks. *Ulisses* powstał niespełna czterdzieści lat po *Parsifalu* – ostatniej kompozycji Wagnera. W przedstawionej przeze mnie interpretacji głównym jego tematem jest podjęcie przez jednostkę próby zbudowania więzi nie ze społecznością, a z drugą jednostką. Być może chodzi tu nawet głównie o odnalezienie przez jednostkę drogi do zrozumienia siebie samej. Ta zmiana perspektywy daje do myślenia. Można byłoby powiedzieć, że problem nurtujący Wagnera został przez autora *Ulissesa* potraktowany w sposób znacząco radykalniejszy.

Rozdział 1

TREŚĆ LITERACKA A MOTYWY PRZEWODNIE W DZIEŁACH SCENICZNYCH WAGNERA

Der fliegende Holländer (*Latający Holender,
Statek widmo*) 1841 (Paryż)

Opera romantyczna w 3 aktach

Osoby:

Daland, norweski żeglarz (bas)

Senta, jego córka (sopran)

Eryk, myśliwy (tenor)

Mary, niania Senty (mezzosopran)

Sternik statku Dalanda (tenor)

Holender (baryton)

Marynarze norwescy, załoga statku Holendra, dziewczęta

Rzecz dzieje się na skalistym wybrzeżu Norwegii

Uwertura

Muzyczna ilustracja burzy, na której tle od razu motyw Holendra (fanfara blachy na tle tremola skrzypiec), po pauzie generalnej – motyw odkupienia (drewno, *dolce*), motyw Holendra powraca jakby ukojony; później motywy okrzyku i pieśni marynarzy (instrumenty dęte); pod koniec ponownie motywy: Holendra i odkupienia. Uwertura ma formę allegra sonatowego (jak pierwsza część klasycznej symfonii: ekspozycja kontrastujących tematów, przetworzenie i reprzyza z końcową kodą).

Akt I

W odludnej zatoce, do której zostaje zagnany burzą statek Dalanda. Niedaleko macierzystego portu Dalanda.

Scena 1

Załoga (motyw okrzyku marynarzy) i Daland po zakotwiczeniu statku schodzą pod pokład, na którym pozostaje sam sternik (**pieśń sternika**), który wkrótce zapada w sen. Do brzegu opodal przybija z ostatnim porywem sztormu statek Latającego Holendra o krwawoczerwonych żaglach i czarnych masztach (niezauważony przez rozbudzonego na chwilę sternika).

Scena 2

Monolog i aria Holendra. Opowiada o ciężącym na nim przekleństwie (wieczne tułanie się po morzach) i warunkach odkupienia, którego szansę zyskuje raz na siedem lat (znalezienie na lądzie kobiety, która w czasie jego tułaczki dochowa mu wierności). Pełna wyrazu **inwokacja do Anioła Stróża**. Całkowity pesymizm. Dołącza się (klnąc po cichu) jego upiorna załoga.

Scena 3

Wychodzi Daland (kontrastujący z Holendrem sielankowy motyw jakby zdziwienia, który powtarza się podczas ich rozmowy), budząc sternika udającego, że nie przysnął. Spostrzegają bezludny statek Holendra, a następnie jego samego na brzegu. Na kupieckie pytanie Dalanda, co wiezie, Holender pokazuje skrzynię pełną skarbów, którą ofiaruje za nocleg. Ekspresowo się oświadcza: „Masz córkę? – Będzie moją żoną!”. Daland we włoskim stylu uznaje, że nie znajdzie w okolicy bardziej nadzianego zięcia i szybko dobijają targu (córka za resztę skarbu). Spiesznie odbijają, aby spełnić warunki umowy (powraca motyw pieśni i okrzyku marynarzy, którzy następnie podejmują temat pieśni sternika).

Akt I łączy się muzycznie bezpośrednio z drugim poprzez przekształcenie motywu okrzyku marynarzy w motyw prądek (podobny zabieg, ale ze znacznie lepszym uzasadnieniem Wagner

zastosował później w *Złocie Renu*: to transformacja motywu Pierścienia w motyw Walhalli).

Akt II

Scena 1

Dom Dalanda. Dziewczęta przędą, a Senta siedzi wpatrzona w wiszący na ścianie portret Holendra (o którym opowieści z dawna ją fascynują). Dziewczęta drażnią ją i prowokują do wynurzeń: **ballada** o Latającym Holendrze, w której Senta wyznaje (ku powszechnemu przerażeniu), że za cel swego życia uważa wybawienie go od klątwy (motywy Holendra i odkupienia). Zjawia się Eryk zapowiadający przybycie statku Dalanda. Dziewczęta cieszą się na myśl o spotkaniu swoich chłopców – marynarzy.

Scena 2

Eryk próbuje wykorzystać rzadką okazję pobytu Dalanda w domu na oświadczyni (**pieśń miłosna**). Senta go zbywa. Eryk ostrzega ją, że miał sen, w którym pojawił się Holender z obrazu i porwał ją ze sobą na morze. Ma to taki efekt, że Senta zupełnie traci poczucie rzeczywistości i upewnia się tylko, że jej powołaniem jest zbawić potępienca z portretu (dokończenie ballady).

Scena 3

Wchodzi Daland, wprowadzając do domu Holendra. **Aria Dalanda**, który przedstawia Holendra i proponuje córce, żeby za niego jutro wyszła. Pokazuje skarby, ale Senta, jak zakłeta, wpatruje się (z wzajemnością) w Holendra. Daland dyskretnie wycofuje się. **Duet Holendra i Senty**. Powraca Daland, który wpadł na pomysł, żeby, nie czekając jutra, odbyć wesele natychmiast, łącząc je ze zwyczajowym powitaniem powracających marynarzy (finałowy tercet, w którym każde cieszy się na swój sposób).

Akt III

Przygrywka nawiązuje do duetu z Aktem II (motyw odkupienia, następnie wyłania się motyw pieśni marynarzy).

Scena 1

Taniec marynarzy. Dziewczęta dopytują się o załogę Holendra, której nie widać. Chłopcy odpowiadają, że to jacyś zombi. Próbują ich wywołać. Atmosfera gęstnieje. W końcu upiorna załoga Holendra wyłania się spod pokładu. Zrywa się sztorm. Wzywają swego kapitana do odpłynięcia. O imprezie nikt już nie myśli. Ogólny popłoch.

Scena 2

Senta i Eryk wybiegają z domu. On robi jej sceny i przypomina (insynuuje?) wcześniejsze zaszłości (**kawatina**). Ona nie chce go słuchać, ale słyszy to Holender i podłamuje się, że przytrafił mu się kolejny zawód. Wsiada na swój statek i każe stawiać żagle. Mówi, że gdyby okazała się niewierną po ślubie, już byłoby po niej, a tak to tylko poszła won. Ona mu na to, że tak łatwo się nie da spławić i buch ze skały w morze. W ten sposób warunek dozgonnej wierności jest (pusto) spełniony i Holender jednak zostaje uwolniony od klątwy. Jego statek tonie, a on i Senta, objęci, *in weiter Ferne entsteigen dem Wasser, beide in verkürter Gestalt*.

Libretto: kompozytor, na podstawie opowiadania Henryka Heinego: *Z pamiętników pana Schnabelewopskiego*, rozdz. VII¹.

Premiera: Drezno 1843, pod dyr. kompozytora. Senta – Wilhelmina Schröder-Devrient.

Przy wszystkich różnicach między *Rienziem*, poprzednią operą Wagnera, a *Latającym Holendrem* powtarza się pewien zasadniczy wątek o charakterze archetypu: **borykający się z zewnętrznymi**

¹ Zob. H. Heine, *Dzieła wybrane*, t. II: *Utwory prozą*, Warszawa 1956. Inne romantyczne wersje historii Holendra: F. Marrayat, *Okręt widmo* (1839), Gdańsk 1973; W. Hauff, *Opowieść o statku widmie* (1826), [w:] *Dziwo morza. Niemiecka i austriacka nowela morska*, red. S. Kaszyński, Gdańsk 1977.

przeciwnościami mężczyzna potrzebuje oparcia w kobiecie, która pozostaje mu bezwarunkowo wierna. Zrozumiałe jest, że wątek wierności Senty narzucił się Wagnerowi w okresie małżeństwa z Minną, co jednak nie tłumaczy tego, że powraca on w całej jego twórczości, choć w bardzo **różnych wariantach** (np. w *Parsifalu* wędrowców jest kilku: król, kobieta, czarownik, a prostaczek pozostaje wierny, ale nie komuś, lecz swemu zadaniu, które aktywnie realizuje). Można powiedzieć, że jest to kontaminacja motywów Odyseusza i Ahaswerusa – Żyda Wiecznego Tułacza (oba wspomina Wagner w swym komentarzu do *Latającego Holendra*) w tym sensie, że wierność nie jest z góry pewna.

W *Latającym Holendrze* modyfikacja wątku polega na tym, że centralną postacią jest nie Holender, lecz Senta, i to do tego stopnia, że całą historię niektórzy (inscenizacja Woldemara Nelssona, Bayreuth, 1985) interpretują jako rodzaj obsesyjnej halucynacji Senty (co jest interesującym odwróceniem marzenia Holendra o byciu wybawionym). Można przypuszczać, że obsesja Senty jest efektem działania demonicznego magnetyzmu Holendra – podobna sytuacja ma miejsce w *Drakuli*, gdzie jego przybycie przeczują wariaci (Wagner interesował się magnetyzmem). Ponieważ Holender i Senta marzą o sobie nawzajem, ona musi mieć jego portret (deskrypcję określoną), żeby się nie minęli. Jest tu romantyczny (a w istocie już Platoński – mit hermafrodyty w *Uczcie*) **motyw wzajemnego przeznaczenia dwojga ludzi**. Skądinąd, spotkanie takich osób nie musi wcale prowadzić do tego, że „żyli długo i szczęśliwie” i mieli gromadę dzieci, jak Kmicic z Oleńką, bo **wszystkie takie pary Wagnera giną gwałtownie** (w czystej postaci przydarza się to w *Tristanie i Izoldzie*). Zresztą, w przypadku Senty i Holendra *happy end* jest z góry wykluczony, bo ona ma być mu wierna do swej śmierci, podczas gdy on będzie nadal żeglował. W tej sytuacji chyba rzeczywście najlepszym wyjściem jest niezwłoczne samobójstwo.

Czyn Senty wiąże się ze starożytnym **obyczajem całopalenia żony na stosie pogrzebowym męża**: zmarły dopiero wtedy może spokojnie odejść w zaświaty, gdy jego bliscy pójdą za nim (por. śmierć Brunhildy na stosie pogrzebowym Zygfrйда). Można go też

zrozumieć jako ofiarę przebłagalną złożoną żywiołom za winy Holendra. Choć jednak **miłość szczęścia nie daje**, to **jednak** każdy **kto się jej** z jakichkolwiek powodów **wyrzeknie czy spróbuje nią sterować** (Fryderyk i Ortruda, Nibelungi, Klingsor), jest u Wagnera **szwarccharakterem** i kończy jeszcze gorzej. Parsifal jest tylko pozornie wyjątkiem, bo wyrzeka się jedynie miłości cielesnej dla miłości Chrystusa.

Maria Janion w przedmowie do *Okrętu widma* Marryata zwraca uwagę, że nieszczęście Holendra związane jest z jego wyzwaniem rzuconym przyrodzie (chodziło o uparte próby opłynięcia przylądka – zapewne Dobrej Nadziei, czego dokonał po raz pierwszy Vasco da Gama, torując drogę europejskiej ekspansji w Azji). Otóż pojednanie z pogwałconą naturą może dokonać się tylko poprzez kobietę, która sama jest tej natury częścią (o jej tożsamości z naturą świadczy to, że Senta zna powód niedoli Holendra). Wyraża się w tym obawa człowieka, próbującego przekształcić przyrodę, czy ona mu na to pozwoli, czy go nie zniszczy.

Hitler uwielbiał *Rienziego*, bo sam się utożsamiał z tym bohaterem (przywódca z ludu, którego ostatecznie lud, omamiony przez spiskujących arystokratów, zdradza; nieżonaty, kochał się kazirodczo w siostrzenicy). Autograf opery, z którym Hitler się nie rozstawał, zaginął w maju 1945 r. w jego bunkrze pod Kancelarią Rzeszy. Holender, jako potępieniec i przywódca bandy upiórów, mniej się na wzorzec nadawał, ale i w tej postaci zastanawiające są zbieżności ich losów (samobójstwo Ewy Braun i Goebbelsów, mordujących własne dzieci, jako dowód bezwzględnej wierności (*Nibelungen-treue*). Zapewne z podobnych powodów Hitler najbardziej gustował w ostatnim ogniwie *Ringu*, w którym Brunhilda rzuca się na stos pogrzebowy Zygryda).

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg
(*Tannhäuser i turniej śpiewaków na Wartburgu*)
1845 (Drezno), rozbudowana wersja paryska 1860

Opera romantyczna w 3 aktach

Osoby:

Hermann, landgraf Turyngii (bas)

Heinrich Tannhäuser (tenor)

Wolfram von Eschenbach (baryton)

Walter von der Vogelweide (tenor)

Biterolf (bas)

Heinrich der Schreiber (tenor)

Reinmar von Zweten (bas)

Elisabeth, bratanica landgraфа (sopran)

Wenus (sopran)

Pastuszek (sopran)

Turyngscy rycerze, panowie, damy i giermkowie. Starzy i młodzi pielgrzymi

Syreny, najady, amorki, satyry, fauny i in.

Akcja rozgrywa się ok. poł. XIII w. w okolicach Wartburga (Turyngia)

Uwertura

Przedstawia kontrast między światem chrześcijańskim, czyli stanem kultury (pokutujący pielgrzymi), a światem pogańskim, reprezentującym stan natury (Wenus i jej menażeria).

1. Motyw **pielgrzymów** (rogi, klarnety, fagot) *andante maestoso*, zmieniony podejmują smyczki; powraca w puzonach i rogach jako *cantus firmus*, nad którym rozpięte zostają jakby łkające figury skrzypiec (to samo w finale opery); potem melodia stopniowo cichnie, jakby się oddalała wraz z pielgrzymami i wkracza, kontrastujący z poprzednim, wibrujący (*tremolo* skrzypiec)...

2. Motyw **rozkoszy** (*Venusbergu*), któremu stale towarzyszy fanfarny motyw zewu syren; po powtórzeniu skrzypce przygotowują kulminujący...

3. Motyw **hymnu** Tannhäusera **na cześć Wenus** (*tutti*); powraca motyw rozkoszy i syren; wyhamowanie i pojawia się...

4. Motyw **Wenus** (klarnet na tle tremola skrzypiec), z interpolacjami motywu rozkoszy, następnie powraca motyw hymnu, po nim motyw rozkoszy i kurtyna podnosi się, ukazując...

Akt I

Scena 1

...seks zbiorowy (jest nawet Europa na byku i łabędź na Ledzie). Ma to miejsce w grocie Wenus (według ludowej tradycji – wnętrze góry Hørselberg pod Eisenach, niedaleko Wartburga). Należy podkreślić, że jak na swoje czasy była to bardzo odważna scena.

Scena 2

Tannhäuser nie tyle żałuje za swe grzechy, ile jest przesycony rozkoszą i pożąda nowych przygód. Rozstaje się więc z Wenus bez żalu, a na otarcie łez, jako profesjonalny śpiewak, śpiewa jej swój hymn. Gdy Wenus zapowiada, że nigdy mu nie wybaczy („Nie wird Vergebung dir zuteil”), słycać motyw **klątwy**, który właściwego znaczenia nabierze dopiero w ostatniej scenie Aktu III. To jest funkcja syntaktyczno-semantyczna motywu przewodniego: wiążąc ze sobą odmienne konteksty, ukazuje ich głębsze znaczenie (tu chodzi o to, że nie tyle ona – odejścia, co świat nie wybaczy mu pobytu u niej). Na hasło „Maria” następuje jego teleportacja („mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne”).

Scena 3

Wiosna. Dolina pod zamkiem w Wartburgu. Pastuszek podśpiewuje sobie i przygrywa na fujarce; przechodzą pielgrzymi, Tannhäuser się wzrusza pod świętym obrazem. Zbliżają się myśliwi (fanfary rogów).

Scena 4

Są to uczestnicy zbliżającego się turnieju śpiewaczego. Rozpoznają swojego starego kompana i namawiają go do powrotu. On się opiera, jakby czuł, że nic dobrego stąd nie wyniknie. Wolfram ostatecznie go przekonuje, mówiąc, że tęskni za nim Elżbieta, oczarowana onegdaj jego pieśniami.

W finale aktu rozbrzmiewa motyw miłości Elżbiety – zapowiedź pojawienia się jej w kolejnym akcie, kiedy to wyzna Tannhäuserowi swoje uczucie. To jedna z semantycznych funkcji motywu przewodniego: muzyka wyraża uczucie, zanim słowa je wypowiedzą.

Akt II

Przygrywka, w której szaleją skrzypce (Wagner zawsze tak instrumentuje chwile miłosnych wzruszeń – w ich malowaniu nie ma on konkurencji). Motyw miłości Elżbiety, która, najwyraźniej dowiedziawszy się już o przybyciu Tannäusera, ...

Scena 1

... pozdrawia salę turniejową, gdzie ongiś zachwyił ją jego śpiew i gdzie spodziewa się go usłyszeć ponownie (sławna aria „Dich teure Halle, grüß ich wieder”).

Scena 2

Wyznaje w wielkim poruszeniu (uwaga na akompaniament skrzypiec, także na klarnet i obój) swoje uczucie Tannhäuserowi: „Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne [...] Heinrich! Heinrich! Was tatet Ihr mir an?”. On zaś, wstydząc się swych niedawnych przejść, odpowiada wykrętnie, że to bóg(!) miłości spowodował, iż spotkali się ponownie.

Scena 3

Elżbieta wyznaje swe szczęście landgrafowi: „Sieh mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht”.

Scena 4

Wejście gości (fanfary i marsz). Turniej – śpiewają kolejno: Wolfram, Walter, Biterolf i ponownie Wolfram. Tannhäuser po kolei wytyka im, że nie wiedzą, o czym śpiewają (zanim się odezwie, słycać motyw rozkoszy, którą ma na myśli). W końcu sam zanosi **hymn do Wenus** (motyw hymnu), w którym niedwuznacznie przyznaje się, że jest mężczyzną po przejściach, o których pozostali nie mają pojęcia. Współzawodnicy, urażeni w swoim *machismo* i zgorzeleni otwartością, z jaką Tannhäuser mówi o „tych rzeczach”, rzucają się na niego z dobytymi mieczami, ale zasłania go Elżbieta. Nie przeczy ona, że jej ukochany okazał się łotrem („Was ist die Wunde eures Eisens gegen den Todesstoß, den ich von ihm empfang?”). W następującym monologu Elżbiety („Zurück von ihm!”) pod koniec pojawia się jej **motyw wstawiennictwa** za Tannhäuserem („Ich fleh’ für ihn, Ich flehe für sein Leben”), który potem przechodzi do chóru. Tannhäuser okazuje skruchę (w tle słycać chór biadolących rycerzy, śpiewaków, landgrafa i Elżbietę, nie wspominając o orkiestrze; musi być więc bardzo skruszony, żeby przebić się przez taką masę dźwięku; w nagraniu może mu oczywiście pomóc reżyser dźwięku). W zaistniałych okolicznościach landgraf skazuje go na banicję („Ein furchtbares Verbrechen ward begangen”), wskazując zarazem, że odpuszczenia swych przewin szukać może, pielgrzymując do Rzymu. Nadchodzi chór młodych pielgrzymów (starych nie słycać, bo wyruszyli wcześniej). Rozlega się okrzyk „Nach Rom!”.

Carl Dahlhaus zauważa, że wszystkie kunsztowne pieśni i ensemble oraz potężne chóry rozbrzmiewające w tym finale są jedynie fasadą, za którą rozgrywa się, prawie bez słów, dramat miłosnego zawodu Elżbiety.

Akt III

Przygrywka ilustruje przypadki Tannhäusera w Rzymie. Motywy: wstawiennictwa, pielgrzymów, skruchy, łaski i klątwy (powracają w jego opowieści w ostatniej scenie).

Scena 1

Jesienny zmierzch. Przejście powracających z Rzymu pielgrzymów. Elżbieta nie odnajduje wśród nich Tannhäusera. Modli się (aria) i wraca na zamek, poważnie przygnębiona.

Scena 2

Pieśń Wolframa do gwiazdy (akompaniuje sobie na harfie). Jest to pożegnanie odchodzącej z tego świata Elżbiety.

Scena 3

Opowieść o pielgrzymce do Rzymu. Pojawia się Tannhäuser w stroju pielgrzyma (towarzyszy mu motyw kłątwy). Wolfram go poznaje. Tannhäuser oznajmia, że wraca do Wenus (motyw rozkoszy). Początkowo nie chce odpowiadać na pytania Wolframa, czy był w Rzymie. Od razu oznajmia, że jest wyklęty (motyw kłątwy), ostrzegając by przy nim nie siadać. Następnie opisuje swoją pełną umartwień drogę (motyw skruchy), dotarcie do Rzymu (motyw łaski) i audiencję u papieża, który odmówił odpuszczenia jego grzechów (motyw kłątwy). Jako jedyna pociecha pozostał mu powrót na łono Wenus (motywy rozkoszy i syren), którą wzywa (motyw Wenus do słów: „Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder”). Pojawia się Wenus w stosownej scenerii (rozwalona na kanapie, różowe oświetlenie) i oznajmia mu swoje zainteresowanie. Wolfram szarpie się z Tannhäuserem, usiłując go powstrzymać, w końcu wzywa imienia Elżbiety i dodaje, że jej modły za zbawienie Tannhäusera zostały wysłuchane. Jednocześnie chór głosów zza sceny oznajmia, że właśnie skoła. Wenus znika z okrzykiem zawodu. Ukazuje się orszak pogrzebowy, Tannhäuser umiera przy trumnie Elżbiety, chór pielgrzymów głosi, że laska pielgrzymia zakwitła. Alleluja!

Pierwotny tytuł: *Venusberg* został przez Wagnera zmieniony, gdy znajomi lekarze uświadomili mu anatomiczne konotacje związane z tzw. wzgórkiem Wenery (*mons Veneris*). Mimo to różne (zapewne niezamierzone, choć dość jednoznaczne, np. zakwitający kostur pielgrzymi) **seksualne asocjacje w librettach** Wagnera są bardzo częste.

Jak wskazuje tytuł, libretto powstało z połączenia **dwóch różnych**, a właściwie całkiem odrębnych, **historii**: o rycerzu Tannhäuserze, który chcąc zaznać największej rozkoszy zmysłowej miłości, udaje się do podziemnego królestwa bogini Wenus (uważanej w średniowieczu za diabolicę) i drugiej – o śpiewaczym turnieju na zamku w Wartburgu, w którym uczestniczy niejaki Henryk z Ofterdingen wspomagany przez siły nieczyste (czarownika Klingsora – pojawi się w *Parsifalu*). Wagner łączy te dwie historie (poza czysto nominalnym zabiegiem nadania Tannhäuserowi imienia Henryk) osobą Elżbiety, której **czysta miłość wybawia Tannhäusera** od potępienia (papież, słysząc o jego przewinach, odmawia mu rozgrzeszenia). Oprócz starych podań, Wagner inspirował się też współczesną sobie literaturą romantyczną: Tannhäuser jest bohaterem poematu Heinego (o wydzwiku satyrycznym, podobnie jak opowieść o Holendrze), a o turnieju na Wartburgu opowiada w *Braciach Serafiońskich* E. T. A. Hoffmann.

W muzyce wersji paryskiej (wzbogaconej przede wszystkim o balet w grocie Wenus, zgodnie z operową modą francuską) wyraźnie słyszy się już doświadczenie Wagnera, jakie zdobył, komponując pierwsze ogniwa *Pierścienia Nibelunga* i *Tristana i Izoldy*. Wersja drezdeńska jest więc bardziej jednorodna muzycznie, ale Akt I nie równoważy się z potężnym, chóralnym Aktem II.

Królewski intendent drezdeńskich teatrów nalegał na *happy end*: odpuszczenie win i ślub z Elżbietą. Pierwszymi wykonawcami byli: czeski tenor Josef Tichacek jako Tannhäuser (wspaniały głos, ale kiepski aktor, więc nie spisał się w finale Aktu II, czy w wielkiej opowieści o pielgrzymce do Rzymu (Akt III), podczas której interesowało go tylko to, czy wyciągnie wszystkie wysokie nuty); Joanna Wagner (młoda bratanica, której mniejsza siostra w Akcie III funkcjonowała w charakterze jej perspektywicznego pomniejszenia) jako Elżbieta i Wilhelmina Schröder-Devrient jako dość już korpu-lentna Wenus (nie ominęły jej uszczypliwe komentarze w związku z licznymi skandalami erotycznymi, które były jej przypisywane). Po chłodnym przyjęciu pierwszych wykonń opery Wagner kilkakrotnie modyfikował dzieło (głównie skreślając), aż w końcu, z bólem, dostosował się do oczekiwań publiczności.

Przedstawienie zrobiło spektakularną klapę z powodów pozartystycznych: według jednych to środowiska niechętnie forsowanej przez Napoleona III polityce zbliżenia z Prusami manifestacyjnie wyśmiały operę wystawioną na polecenie cesarza; według innych – była to zemsta członków elitarnego „Jockey-Clubu” za to, że Wagner nie zgodził się wprowadzić w Akcie II. baletu, w którym mogliby oklaskiwać swoje metresy (balet w Akcie I. nie wystarczał, bo przychodzili zawsze dopiero w antrakcie)².

O ile Holender cierpiał za to, że rzucił wyzwanie naturze, o tyle Tannhäuser jest represjonowany przez społeczeństwo za przekroczenie zakazów związanych ze sferą seksu, czyli właśnie za bycie posłusznym instynktowi. Wagner bowiem w międzyczasie zaczął radykalizować swoje poglądy społeczne (wpadł na śmiały pomysł, że do tego, by jego dzieła mogły być właściwie wystawiane, potrzebne jest przeprowadzenie rewolucji społecznej!). Tannhäuser jest postacią jakby z epoki współczesnej Wagnerowi – powoduje nim chęć użycia, spróbowania wszystkiego, w szczególności nie tylko seksualnego wyuzdania, ale i czystej miłości, co nie jest łatwe do pogodzenia. O tym, że w istocie nie żałował zbyt mocno za grzechy popełnione z Wenus, świadczy to, iż papież bezwarunkowo odmawia mu rozgrzeszenia (zabawny warunek zazielenienia się laski można interpretować jako aluzję, że szczerza skrucza Tannhäusera jest równie prawdopodobna, jak zakwitnięcie suchego kija). Rzucający się na Tannhäusera rycerze odruchowo potępiają nieprzestrzeganie tabu jakim jest wolna miłość, ale (w osobie landgraфа wysyłającego go do Rzymu) nie wykluczają możliwości odkupienia winy. Papież ma jednak świadomość, że kto to tabu przekroczył (zjadł owoc z drzewa wiadomości), ten już do społecznie akceptowanych wzorów nie powróci. Tylko Elżbieta, obdarzając Tannhäusera bezwarunkowo swoją miłością (tj. w istocie akceptując jego seksualną swobodę), mogłaby go zresocjalizować. Niestety jednak, w trakcie próby kon-

² Zob. G. de Pourtales, *Wagner. Historia artysty*, przeł. J. Kornilowiczowa, M. Kornilowiczówna, Warszawa 1962, s. 321–323.

wencjonalnego rozwiązania konfliktu Elżbieta umiera. Finałowe za-
zielenienie się laski obwieszczone przez (młodych!) pielgrzymów
jest jednak sygnałem, że procesu emancypacji seksualnej nie da się
powstrzymać. Jak widać, opera nie ma jednoznacznie chrześcijań-
skiej wymowy.

Lohengrin
1848 (Drezno)

Opera romantyczna w 3 aktach

Osoby:

Lohengrin (tenor)

Elsa von Brabant (sopran)

Książę Gottfried, brat Elzy (jako łabędź i nie łabędź pozostaje do końca niemy)

Friedrich von Telramund, graf brabancki (baryton)

Ortruda, jego żona (mezzosopran)

Henryk Ptasznik, król niemiecki (bas)

Herold królewski (bas)

Czterej szlachty brabanckiej (tenory i basy), czterej giermkowie (soprany i alt)

Saksońscy, turyngscy i brabanccy panowie, szlachta, damy, giermkowie i lud

Gołąb, 1 szt. (nie pocztowy, lecz pociągowy)

Akcja rozgrywa się w I poł. X w. na zamku w Antwerpii i jej okolicach, nad brzegami rzeki Skaldy

Przygrywka (*Vorspiel*)

Oparta na motywie Graala (A-dur – „tonacja Graala”, *largo*). Jest to nowy rodzaj wstępu do opery; nie – jak dotąd – przegląd najważniejszych tematów (motywów), ale wprowadzenie odbiorcy w somnambuliczny nastrój, przeniesienie w „świat przedstawiony” w dziele, co potem stanie się stałą praktyką Wagnera. Motyw ten ewokuje nadprzyrodzoną atmosferę Monsalwatu, z którego przybywa Lohengrin. Wprowadzają go skrzypce, grające *piano* w najwyższym rejestrze i dzielone na sekcje mniejsze, niż tradycyjne dwie grupy, dzięki czemu muzyka rzeczywiście robi niezwykłe wrażenie. Głośność stopniowo narasta (drewno i rogi, następnie

reszta blachy i niskie smyczki), aż do *fortissimo* blachy budzącego orkiestrę z odrętwienia; po czym, znów *piano*, długie zejście skrzypiec po stopniach skali diatonicznej – stopniowe oddalanie się Graala – zakończone niespodziewanym przypomnieniem początku motywu. Przygrywka ta przedstawia właściwie w zawiązku cały dramat: próbę wcielenia się sfery *sacrum* w sferę *profanum* i następujące po tym jej oddalenie się, jako efekt ich nieprzezwycięzalnej odmienności.

Akt I

Scena 1

Fanfary zapowiadają króla. Skardze Friedricha wtórują kontrabasy. Oskarża on Elzę, że zamordowała swojego zaginionego nieletniego brata, dziedzica tronu Brabancji, chcąc zagarnąć władzę dla siebie. Wezwanie Elzy – pauza generalna.

Scena 2

Oskarżoną wprowadza żaloszna melodia oboju i różka angielskiego (motyw niedoli). W jej **opowieści o śnie** powraca motyw Graala (po słowach króla wzywających ją do opamiętania; jakby na znak, że wyższe siły będą interweniować w jej sprawie), po którym zaraz pojawia się motyw Lohengrina (po jej słowach „In lichter Waffen Scheine ein Ritter nahte da”). Pierwszy z wymienionych motywów reprezentuje nadprzyrodzone regiony, z których przybywa dla Elzy ocalenie, drugi zaś – rycerza osobiście. Dlatego motyw Graala występuje jedynie na początku i przy końcu opery (przybycie i odejście wysłannika Graala), drugi motyw zaś towarzyszy Lohengrinowi podczas jego pobytu w Antwerpii. Fanfarowe **wezwanie na sąd Boży** otrąbione przez puzony na cztery strony świata („Gottesgericht durch Kampf auf Leben und auf Tod”). Elza swoje: „Des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein” (i zaraz motyw Lohengrina). Po dłuższym oczekiwaniu zostaje on zaoczony w oddali (przytłumiony jego motyw w blasze na tle *tremola* skrzypiec, zmiana tonacji z As-dur na A-dur) i powitany przez chór z rosnącym entuzjazmem (motyw Lohengrina *tutti*).

Scena 3

Jego lądowanie oznajmiają początkowe akordy motywu Graala. Bez zbędnych wstępów Lohengrin oznajmia Elzie (do motywu Graala, bo chodzi tu nie o założenie podstawowej komórki społecznej, ale o zaślubiny *sacrum* i *profanum*), że zamierza wziąć ją za żonę (a przy okazji obronić). Ona nie jest od tego: „Nimm mich hin!” („Bierz mnie!”). **Przestrzega ją** jednak dwukrotnie bardzo dobitnie, że jeśli chce, by pozostał z nią i jej ludem, nie wolno jej pytać go o imię i pochodzenie (bardzo ważny motyw tabu, *sehr langsam*: „Nie sollst du mich befragen noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam’ und Art! [...] Elsa! Hast du mich wohl vernommen?”). Nie jest jednak przesadnie podejrzliwy, bo zadowolając się krótką obietnicą swej wybranki, wyznaje bez obłonek: „Elsa, ich liebe dich!”. Po uroczystej **modlitwie** („Mein Herr und Gott, nun ruf’ ich Dich”, jedyny w całej operze ustęp w rytmie nieparzystym, 3/4 – aluzja do Trójcy św.) król ogłasza rozpoczęcie pojedynku (start na trzecie uderzenie płazem miecza o tarczę). Po krótkiej chwili Friedrich pada (motyw Lohengrina), lecz zwycięzca daruje mu życie. Okrzyk radości zebranych: „Sieg heil” (!) i **pieśń radości** Elzy („O fänd ich Jubelweisen”). Akt kończy się tryumfalnie brzmiącym motywem Lohengrina (soliści i chór, łomot w orkiestrze).

Akt II

Wstęp orkiestrowy (*Einleitung*): fis-moll. Długie *tremolando* kotłów, po którym *unisono* wiolonczel tworzy tchnący grozą nastrój obrazujący myśli o podstępnej zemście lęgnące się w umyśle Ortrudy (motyw knowania powraca w następującej scenie i później). Dwukrotnie powtarza się początek motywu tabu (*piano*, *pianissimo*), a po chwili jeszcze jego dokończenie. Radosna muzyka z pałacu, gdzie Elza świętuje zaręczyny i fragment motywu niedoli.

Scena 1

Duet Ortrudy i Friedricha, w którym ten ostatni, początkowo całkowicie zdruzgotany, odżywa pod wpływem myśli o zemście (motyw

knowania ciągle powraca). Ortruda, której udało się go podjudzić, radzi mu powściągnąć emocje, bo zemsta smakuje najlepiej na zimno. W zakończeniu sceny Friedrich klnie się – *unisono* z żoną, której dał się całkowicie opętać – że spełni powzięty zamiar. Ta para przestępców wzorowana jest w sposób oczywisty na Szekspirowskim Makbecie i jego małżonce.

Scena 2

Na balkonie Elza powierza wieczornej bryzie słowa swojej szczęśliwości (rozpoczyna melodia klarnetu). Małżonkowie obserwują ją jak koty ptaszka na gałęzi (Ortruda: „Sie ist es!”, Friedrich: „Elsa!”); ona ma zająć się Elzą, a on – Lohengrinem. Ortruda udaje skrucę i dobrą wolę, aby wkraść się w łaski Elzy, ale gdy ta cofa się do wnętrza, w przerażającym wybuchu wściekłości **zaklina pogańskich bogów** – Wotana i Freję, by dopomogli jej w zemście („Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!”). Elza, jak wcześniej Friedrich, bezwolnie daje sobie sączyć do ucha jad („Wohl, daß ich dich warne zu blind nicht deinem Glück zu traun”), w tle następnych słów Ortrudy („daß nicht ein Unheil dich umgarne laß mich für dich zur Zukunft schau”) – motyw knowań, a gdy Elza pyta: „Welch Unheil?” – motyw tabu. Nic nie jest jednak w stanie zakłócić szczęścia Elzy (obój). Duet Elzy i Ortrudy (skrzypce!). Gdy Ortruda podąża za nią do pałacu, Friedrich pojmuje, że czas zemsty jest bliski („So zieht das Unheil in dies Haus!”).

Scena 3

Świt, witany przez fanfary odzywające się z wież grodu. Herold czyta poranny serwis informacyjny.

Scena 4

Uroczysty pochód (chór: „Gesegnet soll sie schreiten”, „langsam und feierlich”). Elza, której zjawieniu się towarzyszy melodia szczęścia z początku Sceny 2., podąża w ślubnym korowodzie. Uroczystość przerywa Ortruda, która publicznie rzuca podejrzenie, że wybawca Elzy swoją tajemnicą maskuje jakieś nieczne sprawy.

Scena 5

W sukurs Elzie przybywa Lohengrin, ale występuje też Friedrich, podważający ważność wyniku sądu Bożego oskarżeniem o czary. Lohengrin oznajmia, że tylko Elza ma prawo zażądać odeń wyjaśnień (motywy knowań i tabu). W ogólnym poruszeniu Friedrich niezauważony przysuwa się do Elzy, proponując, że jeśli ta mu zaufa i pozwoli zbliżyć się ukradkiem do Lohengrina, którego wierności nie jest pewna, on doprowadzi do ujawnienia tajemnicy (motywy knowań). W finale, na tle dźwięku organów ze świątyni, rozlega się w orkiestrze groźne *fortissimo* motywu tabu.

Akt III

Wstęp orkiestrowy (*sehr lebhaft* – bardzo żywo).

Scena 1

Marsz weselny (chór „*Treulich geführt*”). Nowożeńcy śledzą z okna oddalający się korowód weselny.

Scena 2

Z ogrodu (najwyraźniej majowego) płynie odurzająca woń kwiatów (Wagner to węchowiec – por. jego wspomnienia zapachu damskiej bielizny z lat dziecięcych oraz sceny „zapachowe” w Akcie I *Walkirii*, Akcie II *Śpiewaków norymberskich* czy Akcie II *Parzifala*). Motyw miłości dominuje na początku duetu. Motyw Lohengrina, gdy Elza wspomina jego przybycie. Nie jest to typowy Wagnerowski duet miłosny, ponieważ gęś Elza wkrótce zaczyna coraz natarczywiej żądać wyjawienia tajemnicy (obiecuje, że nikomu nie powtórzy!). Nie przekonuje jej „fenomenologiczny” argument, by spróbowała się skoncentrować po prostu na przeżywaniu ich szczęścia („*Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?*”). Nie koją jej obsesji najpiękniejsze melodie, jakimi przemawia do niej mąż („*An meine Brust, du Süße, Reine!*”). W końcu czyni on aluzję do miejsca, skąd przybył („*aus Glanz und Wonne*”; analogiczny zwrot melodyczny, jak w opowieści o Graalu z ostatniej sceny). Po starciu z wypadającym z ukrycia Friedrichem staje się jasne, że

wszystko przepadło (Lohengrin: „Weh, nun ist all unser Glück dahin!”). Smętnie brzmi ostatni raz motyw ich (minonej) miłości. Lohengrin każe wynieść trupa (motyw knowania), dzwoni na służbę i zapowiada, że rano się ujawni (motyw tabu).

Scena 3

Świt, niczym przebudzenie w stanie kociokwiku (przeciągłe fanfary, urywek motywu **Graala**).

Pyszny wstęp instrumentalny (fanfary trąbek, kotły, szemrzący akompaniament skrzypiec, potem grubsza blacha). Wchodzi Elza (motywy tabu i knowania). W obecności króla, szlachty i ludu Lohengrin (motyw Lohengrina) demonstruje nieboszczyka i opowiada, co się wydarzyło. Zrzeka się przewodzenia zbrojnej wyprawy przeciwko „wschodnim hordom”. Na otarcie łez ujawnia swą tożsamość w „**opowieści o Graalu**” (A-dur, „In fernem Land”, na motywie Graala *pianissimo*, na zakończenie motyw Lohengrina – *fortissimo*, po czym *ritardando e diminuendo* = zwalnając i ścisząc), lecz wszyscy szlochają nadal (zstępująca skala, jak w kodzie przygrywki). Elza gotowa jest przyjąć najsurowszą karę z ręki męża, którego tak sromotnie zawiodła, ale to na nic, bo nieposłuszeństwo regule zakonu Graala karane jest nieuchronną utratą męskości („ihm wäre alle Manneskraft entwandt”). Na pociechę musi wszystkim wystarczyć przepowiednia, że „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemmer ziehn!”³. Nadpływa łabędź na falach swojej melodii (tej samej, co w Akcie I). Lohengrin wyprzęga go z łodzi (motyw Graala pojawia się wraz z wysłanym przez Graala, jako zmiennik łabędzia, gołębiem). Aby po raz ostatni dopiec wrednej Ortrudzie, Lohengrin przywraca łabędziowi pierwotną postać zaginionego Gotfryda i przekazuje swoje atrybuty Führera (!) Brabancji (motyw Lohengrina). Odpływa w siną dal (ciągnie go gołębica – motyw Graala).

³ Zdaje się, że niektórzy wielbiciel Wagnera pomylili świat przedstawiony z realnym i naprawdę w to uwierzyli.

Historię rycerza z łabędziem (*Der Schwanenritter*) znalazł Wagner w zakończeniu podania o turnieju śpiewaczym na Wartburgu. Wizja postaci Lohengrina zainspirowała jego muzyczną wyobraźnię. Szczegóły historii zaczerpnął m.in. ze średniowiecznego eposu *Parsifal* Wolframa von Eschenbach. Gotowe libretto czytał jesienią 1845 r. w kręgu przyjaciół. Schumann pisał, że nie jest w stanie pojąć, jak Wagner zrobi z tego operę. Tymczasem on, jak sam pisze, w momencie przystąpienia do pracy literackiej, miał już całą muzykę w głowie⁴.

Mamy tu kolejny (trzeci) wariant podstawowego Wagnerowskiego zagadnienia: mężczyzna w poszukiwaniu odpowiedniej kobiety. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to Elza poszukuje wybawcy, lecz w istocie historia z księciem Gotfrydem zamienionym w łabędzia przez czarownicę Ortrudę, podżegającą męża – niczym Lady Makbet – do zagarnięcia jego dziedzictwa, jest tylko pretekstem do przedstawienia mitu dotyczącego o wiele bardziej elementarnego zagadnienia. To Lohengrin, reprezentant sfery idealnej, pragnie zakorzenić się w świecie realnym. Nie chce być wielbiony jako wybraniec Graala, ale kochany ludzką miłością. Chce, by ludzie (w osobie Elzy) przyjęli go (a wraz z nim i reprezentowane przez nich wartości) jako swego. Stąd bierze się zakaz pytania o jego tożsamość, bo jej ujawnienie spowodowałoby automatyczne wyobcowanie wybrańca Niebios. Uszczegółowieniem tego archetypu jest dramat artysty szukającego zrozumienia swej sztuki (a nie uwielbienia swej osoby) u publiczności. Kolejnym, już całkiem indywidualnym, uszczegółowieniem jest problem samego Wagnera szukającego współodczuwania i zaufania u żony, która, w obliczu ciągłych finansowych tarapatów, miała podstawy do zwątpienia, czy jej mąż osiągnie artystyczny Olimp, ona zaś – odpowiednią pozycję społeczną. Oczywiście, freudysta zinterpretowałby zakaz jako męską obawę o sprawdzenie się w łóżku (sprawdzić go może – zadając pytanie – tylko Elza). Wreszcie jest możliwa i zupełnie trywialna interpretacja:

⁴ Zob. Z. Jachimecki, *Wagner*, wyd. I, Warszawa 1922, s. 87.

mężczyzna chce, żeby kobieta, z którą ma on mieszkać pod jednym dachem, nie zamęczała go swą gadaniną (akt mowy, jakim jest pytanie, z natury swej domaga się reakcji pytanego, czego nie wymaga oznajmienie, czy polecenie itp.). W swym komentarzu do *Lohengrina* Wagner przywołuje mit Zeusa i Semele, choć jest tu raczej podobieństwo do mitu Erosa i Psyche⁵.

Tragedia *Lohengrina* polega na tym, że żąda rzeczy niemożliwej – nie sposób żyć w „normalnym” związku z kimś, kto stale zasłania się tajemnicą (dlatego James Bond nie ma żony). Wskazywano na to, że w porównaniu z *Tannhäuserem*, *Lohengrin* jest nijaki, że to papierowa sylwetka, jak Skrzetuski w *Ogniem i mieczem*. Takim właśnie, z licznymi miejscami niedookreślenia, ukazuje się *Lohengrin* innym postaciom świata przedstawionego w operze. Jako wysłannik Graala mógłby on narzucić Elzie posłuch dla swego zakazu, lecz jeśli nie chce się tym autorytetem posłużyć, nie może też oczekiwać bezwarunkowego posłuszeństwa. Jest więc już na samym początku skazany na porażkę. W tym sensie, *Lohengrin*, skomponowany jeszcze przed zapoznaniem się Wagnera z filozofią Schopenhauera, jest dziełem głęboko pesymistycznym (o czym *ex post* pisał do Matyldy Wesendonk sam autor).

W *Lohengrinie* pojawia się po raz pierwszy u Wagnera szwarczarakter: Ortruda (archetyp feministki). Taka postać wejdzie już na stałe do jego oper, niejednokrotnie personifikując nienawistne mu zydostwo.

Lohengrin zapowiada już zupełnie wyraźnie „muzykę przyszłości” (*Pierścienia Nibelunga*), i to nawet poszczególne sceny; np. świt z połowy Aktu II czy duet Ortrudy i Friedricha. Są też związki literackie: wzmianka o Parsifalu czy przepytywanie Mimego przez Wotana. Technika stosowania motywów przewodnich jest tu w porównaniu do *Tannhäusera* bardziej zaawansowana, ale wciąż jeszcze nie dorównuje temu, co kompozytor osiągnie w *Pierścieniu Nibelunga*.

⁵ Interesującym wariantem tematu zakazanego pytania między kochankami jest w XX-wiecznej operze *Zamek Sinobrodego* Bartoka – prawdziwy horror muzyczny.

Z drugiej strony *Lohengrin* obfituje we wspaniałe sceny chóralne, których brak w Tetralogii (nie licząc *Zmierzchu bogów*, który stanowi pewną koncesję na rzecz tradycyjnej formy operowej). Wagner zrezygnował z nich, podobnie jak z ensembli, dla dobra wyrazu dramatycznego (analogonem chóru z antycznej tragedii jest u niego orkiestra).

Dla porównania przytaczam odpowiedni fragment z poematu Wolframa von Eschenbach, który stał się inspiracją dla Wagnera (przekład własny z tłumaczenia angielskiego). Warto zwrócić uwagę, do jakiego stopnia kompozytor zmodyfikował pierwotną wersję opowieści.

Parzival, ks. XVI, 824–826⁶

Loherangrin osiągnął męską dojrzałość, a serce jego nie znało lęku. Gdy posiadał zrozumienie spraw rycerskich, został wynagrodzony powołaniem do służby Graila.

Chcecie usłyszeć więcej?

Później, w pewnym kraju władła pani wolna od wszelkiego fałszu. Odziedziczyła majątek i szlachectwo i wiedziała, jak postępować w sposób należyty. Obce jej były pragnienia właściwe ludzkiej naturze. Wielu szlachetnie urodzonych, zarówno koronowane głowy, jak i książęta równego jej stanu, ślało do niej swaty, lecz jej pokora była tak wielka, że na żadnego z nich nie zwróciła uwagi. Szlachetnie urodzeni mężowie w jej kraju zaczęli mieć tego dość. Dlaczego zwleka z wybraniem męża, który zostałby odpowiednim władcą? Ona jednak położyła całą nadzieję w Bogu, że On obroni ją przed tymi, którzy na nią nastają. Zwołała zjazd szlachty całego kraju. Podróżowało do niej wielu posłańców z obcych krajów, ale ona chciała tylko tego, kogo Bóg jej wskaże i którego miłość ona odwzajemni. Była księżniczką Brabancji.

Z Munsalvaesche został posłany ten, którego wioził łabędź i którego Bóg dla niej wybrał. Wsiadł on na brzegu nieopodal Antwerpii. Nie zawiódł jej nigdy, a zyskał sobie dobre imię i sławę w ościennych kra-

⁶ Istnieje polski przekład tego poematu autorstwa Andrzeja Lama, wydany w 1996 r. przez wydawnictwo Verum.

inach. Dworny i roztropny, był człowiekiem prawdziwie szczodrym i wolnym od wszelkiego zła.

Pani tego kraju przyjęła go łaskawie. Słuchajcie teraz, co rzekł. Słyszeli to ludzie wszelkich stanów stojący dookoła. Powiedział: „moja księżniczko, jeśli mam być panem tego kraju, muszę opuścić dziedzictwo, które jest mu równe. Słuchaj uważnie, co mam ci teraz rzec. Nigdy nie pytaj mnie kim jestem – pod tym warunkiem będę mógł pozostać z tobą. A jeśli mnie zapytasz, stracisz moją miłość. Jeśli nie potraktujesz poważnie tej przestrogi, Bóg udzieli mi i przestrogi: jakiej – wie On.

Dała mu ona obietnicę, której jednak później nie dotrzymała z powodu miłości, że będzie mu posłuszna i nigdy nie przekroczy jego zakazu, jeśli tylko Bóg zachowa ją przy zdrowych zmysłach.

Tej nocy on zyskał jej miłość i został księciem Brabancji. Odbył się wspaniały ślub. Wielu panów otrzymało z jego ręki lenno, które było jego prawowitą własnością. Był on również sprawiedliwym sędzią i często dokonywał mężnych czynów, stając się sławnym ze swej siły. Doczekali się oboje pięknych dzieci. Do dziś żyją w Brabancji ludzie, którzy o nich słyszeli, o jej powitaniu i o jego odejściu spowodowanym jej pytaniem i o tym, jak długo tam pozostawał. Odchodził zaś wbrew swej woli.

Wtedy jego przyjaciel łabędź przywiózł mu znowu małą łódkę. Na pamiątkę po sobie pozostawił miecz, róg i pierścień. Wtedy Loherangrin odjechał, należy bowiem powiedzieć, że był on synem Parzivala. W drodze powrotnej przebył drogi i strumienie, dążąc na wezwanie Graila.

A dlaczego dobra kobieta utraciła miłość swego szlachetnego małżonka? Zakazał jej pytać, gdy po raz pierwszy przybył do niej zza morza.

Das Rheingold (Złoto Renu)

Vorabend zur Trilogie **Der Ring des Nibelungen** (1854)

Osoby:

Wotan, bóg (baryton)
Fryka, bogini (mezzosopran)
Freia, bogini (sopran)
Donner, bóg (baryton)
Froh, bóg (tenor)
Loge, bóg (tenor)
Erda, bóg (alt)
Alberich, Nibelung (baryton)
Mime, Nibelung (tenor)
Fasolt, Olbrzym (baryton)
Fafner, Olbrzym (bas)
Woglinda, Córa Renu (sopran)
Wellgunda, Córa Renu (sopran)
Flosshilda, Córa Renu (mezzosopran)
Nibelungi (anonimowe)

Czasy legendarne, miejsce: głębiny Renu, podziemne czeluście Nibelheimu i górskie wyżyny

Czas trwania: ok. 2,5 godz.

Preludium. Stopniowo budujący się z dźwięków składowych (prima, kwinta oraz tercja), następnie brzmiący aż do końca tej części, liczącej 136 taktów, akord Es obrazuje żywioł wody. Pojawiają się kolejno: motyw stawania się („Urzustand” – pierwotnego stanu rzeczy) i fal Renu.

Scena 1

W głębinach Renu. Motywy: Cór Renu („Weja! Waga!”), kompleksu wydrwionego Alberyka – tzw. Knechtungsmotiv (boles-

ny jęk: „Wehe! ach wehe! O Schmerz!”), jego groźby, inaczej: Vernichtungswerk („Fing’ eine diese Faust!”), złota Renu (fanfara, córki Renu: „Rheingold, Rheingold, reines Gold”), pierścienia (Wellgunda: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen”), wyrzeczenia się miłości (Woglinda: „Nur wer der Minne Macht entsagt...”).

Wymieniona sekwencja motywów towarzyszy wydarzeniom, które stanowią zawiązanie akcji całej Tetralogii: Alberyk kompensuje sobie miłosny zawód rabunkiem złota strzeżonego przez Córkę Renu. Kpiąc zeń, ujawniły mu one bowiem, że kto ze złota tego sporządzi pierścień, wyrzekając się przy tym na zawsze miłości, ten będzie mógł zapanować nad światem. Alberyk skwapliwie korzysta z tej opcji.

Muzyczne przejście do Sceny 2. polega na stopniowym przekształcaniu się motywu pierścienia w motyw Walhalli.

Scena 2

Motyw **Walhalli** (najnowsze przedsięwzięcia Wotana, widocznej oznaki jego potęgi i symbolu przejścia społeczeństwa od trybu życia koczowniczego do osiadłego). Władcy bogów śni się ona, gdy jego małżonka Fryka przypomina mu, że budowniczym Walhalli – Olbrzymom – trzeba będzie, zgodnie z umową, zapłacić (kłopotliwa sytuacja, z którą Wagner miał w swoim życiu wyjątkowo często do czynienia). Ważny motyw włóczy Wotana (zarazem obowiązujących układów, praw natury etc., których Wotan, jako władca bogów, jest gwarantem). Fryka wyrzuca Wotanowi, że bez namysłu obiecał Olbrzymom jako zapłatę jej siostrę – boginię wiecznej młodości, Freję – aby tylko zaspokoić swą żądzę potęgi (motyw pierścienia)⁷. On przypomina, że przecież to sama Fryka namawiała go do budowy Walhalli (motyw Walhalli), licząc, że w ten sposób skłoni go do częstszego nocowania w domu. Żona tłumaczy, że chciała jedynie stworzyć domowe ognisko (motyw **kobiecej natury** albo domowe ogniska; powraca, gdy Zygryf spotyka Brunhildę). Wotan odpo-

⁷ Takie zachowanie Wotana należy określić jako jawnie seksistowskie.

wiada, że nie może zrezygnować z poszukiwania przygód wszelkiego rodzaju: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt”. „Pociesza” żonę, że bardzo lubi nie tylko ją, ale w ogóle wszelkie kobiety (taki konflikt przeżywał sam Wagner z Minną). Wbiega Freja (motywy ucieczki i Frei – wykorzystane później w Walkirii), słysząc kroki Olbrzymów, którzy przyszedli po zapłatę za wykonaną pracę. Wotan oznajmia im, że Freja nie wchodzi w rachubę – niech żądają w zamian czegoś innego. Fasolt (głupszy z braci) jest tą niesłownością zaszokowany (motyw włóczni), bo przecież stanie na straży praw to główna funkcja Wotana. Olbrzymi mają wobec Frei bardzo określone zamiary: Fasolt chciałby się z nią poznać jak najbliżej (nb. uwagę w didaskaliach, że Olbrzymi zjawiają się „mit starken Pfählen”). Motywy kobiecej natury i Frei/miłości (obój, potem skrzypce – por. instrumentację motywu miłości Elżbiety z Tannhäusera) wyrażają intencję Fasolta. Cwańszy Fafner wie, że Freja ma w swej gestii ogród, w którym rosną złote jabłka dające bogom wieczną młodość i to go głównie nęci. Inni bogowie chcą bronić Frei: bóg pogody – Donner – grozi, że potraktuje Olbrzymów swoją *Wunderwaffe*: młotem-piorunem. Wstrzymuje go Wotan swą włócznią (motyw włóczni w funkcji wiążących go zobowiązań, których nie waży się jawnie pogwałcić). Przybycie Logego ilustruje jego motyw (a zarazem ognia – w kilku odmianach). To germański Merkury – cwaniak i oszust (gra słów: Loge-Lüge); Wotan polega na jego sprycie. Ten jednak w istocie nie przejmuje się nazbyt zastaną sytuacją i kpiąco oznajmia, że nie sposób znaleźć „Ersatz für Freia”, bo wszystko, co żyje, ceni sobie najbardziej „te rzeczy” (motyw kobiecej natury i dłuższy epizod na motywie życia w przyrodzie – powróci w Akcie I. *Zygfyda*). Opowiada, że w czasie swoich wędrówek napotkał Córę Renu rozpaczającą po utracie złota (motywy złota, Cór Renu, pierścienia – Loge wspomina, że Alberyk wyrzekł się dla niego miłości i to był jedyny wyjątek od wspomnianej wyżej prawidłowości). Przekazuje ich prośbę, aby Wotan odzyskał złoto i im je zwrócił. Olbrzymi wykazują zainteresowanie skarbem. Gdy Loge wspomina o mocy pierścienia, wszyscy zaczynają go pożądać (motyw pierścienia w orkiestrze). Skoro pierścień został już wykuty za cenę wyrzeczenia się miłości (mo-

tyw wyrzeczenia), to – zauważa Loge – kolejnych jego posiadaczy już ten warunek nie dotyczy (podobnie np. spadkobiercy sławnego łódzkiego fabrykanta Izraela Poznańskiego nie musieli już w pocie czoła się dorabiać). Wotan reaguje natychmiast: „Der Ring muss ich haben!”. Loge radzi po prostu zrabować go Alberykowi, którego jako rabusia nie chronią żadne prawa (Loge: „Durch Raub! Was ein Dieb stahl, das stiehlt du dem Dieb”; tak samo później bolszewicy: „grab zagrabione!”). Na Córy Renu nie zważają. Fafner kombinuje, że mając złoto, gwarancję wiecznej młodości i kobiety dostanie jako bonus. Na razie Olbrzymi biorą Freję „w zastaw” i pospiesznie odchodzą. Bez jej złotych jabłek bogowie wkrótce flaczeją, co wyraźnie słychać w muzyce (motyw starości). Wotan i Loge udają się po pierścień do Nibelheimu (Wotan: „tylko nie Renem”, żeby nie spotkać strażniczek złota). „Nibelheimfahrt” – interludium instrumentalne, w którym dźwięczy 18 kowadeł w trzech rozmiarach (w kanale dla orkiestry). Motyw skarbu – wróci w *Zygfrydzie*; u wejścia do podziemi fanfara złota – brzmi złowieszczo; motyw Nibelungów – szalone kucie (Vernichtungswerk – wywiedziony z motywu grożenia pięścią Córom Renu w Scenie 1.), symbol niewolniczej pracy robotników przemysłowych służącej pomnażaniu kapitału).

Scena 3

(Nibelungi wyższej klasy to żydowska plutokracja, podrzędniejsi to proletariat; por. muzyczną ilustrację takich dwóch typów Żydów w *Obrazkach z wystawy* Musorgskiego: *Samuel Goldenberg i Szmul*). Alberyk wypróbował najnowszą zdobyczą ówczesnej techniki, którą sporządził dla niego kowal Mime („Tarnhelm” – czapka niewidka, motyw czarów; będzie w *Zygfrydzie* i *Zmierzchu bogów*). Niewidzialny dla swych pobratymców może ich sobie całkowicie podporządkować. Mime (motyw Mimego – powróci w *Zygfrydzie*) opowiada przybyszom, jak Alberyk zmusił Nibelungów – pierwotnie wolnych rzemieślników – do niewolniczej harówki (modyfikacja motywu kucia kapitałnie ilustrujące proces alienacji pracy, o którym pisał w *Kapitale* Marks). Pojawia się Alberyk i demonstrować potęgę pierścienia (motyw pierścienia i potęgi złota, tzw. Goldherrschaft – powróci

z przerażającym efektem w *Zmierzchu bogów*). Przerażone Nibelun- gi rzucają się do szaleńczej pracy. Loge podpuszcza Alberyka, żeby szerzej zademonstrował swoje możliwości. On zapowiada, że wkrót- ce mocą przewyższy bogów. Choć wyrzekł się miłości, to nie seksu, więc zamierza też zabawić się z ich kobietami. W orkiestrze brzmi kontaminacja fanfary złota i motywu Walhalli (jest to tzw. motyw pychy – *Machtdünkel*), wyraża ona, że dzięki złotu Alberyk zamie- rza zdobyć władzę nad światem. To przejrzysta aluzja do procesu wypierania arystokracji rodowej z pozycji klasy dominującej przez burżuazję przemysłową. Loge podpuszcza go, żeby naocznie zade- monstrował swoje możliwości, więc Alberyk zmienia się na oczach bogów (motyw czarów) w potworne wężysko (*Riesenhurm* – tuba basowa). Loge na to, dokładnie jak kot w butach z bajki pana Per- rault, że na pewno nie udałoby mu się zmienić w coś maleńkiego. Alberyk, któremu w dzieciństwie nikt nie czytał bajek, daje się na to złapać i zmienia w żabę (klarnet i fagot). Bogowie cap go i chodu z powrotem do Walhalli.

Scena 4

Loge kpi sobie ze związanego Alberyka (motyw Logego), a ten mocą pierścienia przyzywa braci ze skarbem, by się wykupić. Wo- tan żąda jednak, by oddał także pierścień, co przyprawia Alberyka o rozpacz. W końcu Wotan zdiera mu pierścień z palca (sam go za- kłada i od razu się nadyma). Alberyk rzuca na wszystkich przyszłych właścicieli pierścienia klątwę: niech posiadacz pierścienia stanie się jego ofiarą (motyw nienawiści Nibelungów i klątwy – Alberyk: „*Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!*”). Uwolniony z więzów umyka. Nadchodzą Olbrzymi z Freją (motyw złotych ja- błek). Następują targi z olbrzymami, którzy – słusznie – twierdzą, że Tarnhelm (motyw czarów) i pierścień też należą do okupu. Wotan pierścienia nie chce oddać, więc Olbrzymi chcą już odejść z Freją, ale spod ziemi wylania się Erda (somniałbuliczny motyw Erdy – augmentacja motywu stawania się), która ostrzega go przed jego zatrzymaniem (motyw nienawiści Nibelungów, a po nim motyw zmierzchu bogów – rak motywu stawania – jakby powrót do stanu

pierwotnego chaosu). Pierwsza ofiara pierścienia: w sprzeczce o niego Fafner pałą powala Fasolta. Rozlega się *fortissimo* motyw klątwy pierścienia, a następnie nienawiści Nibelungów. Po moście z tęczy przerzuconym nad Renem przez Donnera (motyw wymachiwania i ciosu młotem w skałę, z której wystrzela piorun – to się powtarza w przygrywce do Walkirii jako motyw burzy, tęczę ilustruje harfa, oprócz tego motywy Renu i Walhalli) bogowie przechodzą do Walhalli. Wotan zachodzi w głowę, jak odzyskać pierścień (w orkiestrze motyw pierścienia, a następnie miecza – główny motyw Tetralogii, zbudowany ze składników trójdzwięku C-dur, więc wszyscy są w stanie go rozpoznać. Tym mieczem chce Wotan odwojować pierścień – próba nastąpi w *Walkirii*). Bogowie wysmiewają się z lamentujących w dole cór Renu. Loge je pociesza, że zamiast blasku złota będą teraz podziwiała blask bogów w Walhalli, ale sam przewiduje, że czeka ich marny koniec. Instrumentalne zakończenie oparte na motywach miecza i Walhalli.

Skład orkiestry *Pierścienia Nibelunga*. **Strunowe:** 16 I skrzypiec, 16 II skrzypiec, 12 altówek, 12 wiolonczel, 8 kontrabasów, 6 harf. **Drewno:** 4 flety (1 piccolo), 3 oboje + rożek angielski, 3 klarnety + 1 basklarnet, 3 fagoty + kontrafagot. **Blacha:** 8 rogów, 4 tuby + 1 tuba kontrabasowa, 3 trąbki + 1 trąbka basowa, 3 puzony + 1 puzon kontrabasowy. **Perkusja:** 2 pary kotłów, 1 trójką, 1 para talerzy, 1 wielki bęben, 1 podłużny bęben, 1 dzwonki, 1 tam-tam, **18 kowadeł** w trzech wielkościach.

Die Walküre (Walkiria)

Erster Tag der Trilogie **Der Ring des Nibelungen** (1856)

Osoby:

Sigmund (tenor)

Sieglinde (sopran)

Hunding (bas)

Wotan (bas)

Fricka (alt)

Brünnhilde (sopran)

Gerhilde

Helmwige

Waltraute

Schwertleite (dziewięć Walkirii, sopran i alty)

Ortlinde

Siegrune

Grimgerde

Roßweiße

Czas trwania: 4 godz.

Akt I

Przygrywka. Motywy ucieczki i burzy – oba ze *Złota Renu* (pierwszy towarzyszył tam Frei, drugi personalnie związany jest z Donnerem jako bogiem zjawisk atmosferycznych), ale tu towarzyszą uciekającemu przed przeważającym przeciwnikiem Zygmondowi.

Scena 1

Wyczerpany Zygmond zatrzymuje się w leśnej chacie, która – jak się wkrótce okaże – należy do biorącego udział w pościgu za nim Hundinga. Bezpośrednio po pierwszych słowach Zygmunnda – jego motyw (wiolonczele i kontrabasy), wkrótce potem motyw kobiety (*Weib*) Hundinga – Zygliny (skrzypce) – gdy ta nachyla się nad Zygmondem. Pobrzmiewa w oddali fanfarny motyw Hundinga, który

w gronie pobratymców ściga Zygmunda po leśnych bezdrożach. Gdy Zygmunnd zaspokoił pragnienie, zaczyna przyglądać się Zyglindzie – motyw rodzącej się między nimi miłości (to motyw *Frei ze Złota Renu*). Cały I Akt *Walkirii* to z wielką delikatnością i psychologicznym mistrzostwem oddane w muzyce rodzenie się miłości Wąlsungów. Dlatego jest to najbardziej liryczne ogniwo *Ringu*. W zakończeniu sceny pojawia się motyw niedoli (tragicznego losu) Wąlsungów (wiolonczele) spleciony z motywem Zyglindy, po czym, stopniowo coraz bliżej – fanfarny motyw nadchodzącego Hundinga (blacha).

Scena 2

Hunding z miejsca zauważa uderzające podobieństwo Zygmunnda i Zyglindy (motyw włóchni Wotana, który jest ich ojcem⁸), ale nie daje tego po sobie poznać, bo zdobywszy Zyglindę gwałtem, nie może cieszyć się z wizyty szwagra. Bliźnięta zaczynają się w siebie wpatrywać z rosnącym zainteresowaniem, co orkiestra podkreśla odpowiednimi motywami (Wąlsungów i miłości)⁹. W trakcie opowieści Zygmunnda o kolejach jego życia pojawia się wzmianka o ojcu, który „odszedł w siną dal” („den Vater fand ich nicht”). Orkiestra daje do zrozumienia, że jest nim Wotan (motyw *Walhalli*). W dalszym ciągu wplecione zostają autobiograficzne refleksje kompozytora („Was Rechtes je ich riet, andern dünkte es arg, was schlim

⁸ Wystąpienie tu tego motywu może oznaczać, że – zdaniem kompozytora – kazirodcza miłość brata i siostry, przeciwna jest w istocie jedynie konwencjonalnym, ustanowionym przez społeczeństwo zasadom, natomiast sankcjonuje ją sama natura.

⁹ Nb. motyw kazirodczej miłości pojawia się w twórczości Wagnera niejednokrotnie, np. już w młodzieńczym *Rienzi*. W *Ringu* są jeszcze drastyczniejsze tego przypadki: Brunhilda to ciotka (przyrodnia siostra matki) Zygfyryda, a zarazem owoc związku Wotana z własną (pra)matką (czyli może prababką albo jeszcze gorzej) – Erdą. Ma to, jak wszystko w twórczości Wagnera, autobiograficzne korzenie. Wychowywał się on z ośmiorgiem rodzeństwa (siedem siostr i jedyny brat) i starsze siostry były obiektem jego pierwszych erotycznych fascynacji, o czym sam pisze w autobiografii.

immer mir schien, andre gaben ihm Gunst”). Następuje opowieść o ostatnim starciu, z którego Zygmunnd uszedł mocno pokiereszowany i bez broni. Gdy mówi, że rodzinie wydawanej przemocą za mąż dziewczyny przybyli w sukurs pobratymcy („Der Erschlagenen Sippen stürmten daher”) w orkiestrze pojawia się motyw kucia, chodzi więc o Nibelungów. Zygmunnd najwyraźniej nic bliższego o nich nie wie, jednak widzowie *Zmierzchu bogów*, już po śmierci Zygmunnda, dowiadują się, że główny antagonistą Zygfrйда – Hagen jest właśnie poczęty przez Alberyka z kobiety, którą ten nabył za złoto (widać jednak trochę mu zostało). Na zakończenie długiej opowieści – motyw niedoli Wälsungów (pojawi się jak duchy rodziców nad zwłokami Zygfrйда w marszu żałobnym ze *Zmierzchu bogów*). W zakończeniu sceny narrację prowadzi orkiestra. Gdy Zyglinnda rzuca znaczące spojrzenie na miejsce w pniu jesionu – motyw miecza (*piano*), który tam właśnie tkwi, wbity aż po rękojeść.

Scena 3

Bezbronny Zygmunnd (w tle cały czas fragment motywu Hundinga jako wiszącej nad nim groźby) przypomina sobie zapowiedź ojca, że w ostatecznej potrzebie znajdzie miecz przeznaczony specjalnie dla niego. Płomienie ogniska odbijają się od głowicy miecza, co orkiestra podkreśla motywem miecza.

Scena 4

Pojawia się Zyglinnda i następuje jej część opowieści o dziejach Wälsungów (Hunding chrapie uspiońy ziółkami, które mu podała). W orkiestrze ciągle powraca motyw miecza, ponadto motyw Walhalli (wzmianka o nieznanym, który zostawił miecz, tj. Wotanie) i – pod koniec, a także w odpowiedzi Zygmunnda – motyw bohaterstwa Wälsungów. **Pieśń miłosna** Zygmunnda („Winterstürme wichen den Wonnemond”), w dalszym jej ciągu – motyw miłości. Porywający duet miłosny (tu Wagner nigdy nie zawodzi), w którym rodzeństwo ostatecznie się rozpoznaje i wyznaje sobie uczucia. W finale dobyte miecza z pnia jesionu (niczym Excalibura ze skały), które dokonuje się przy akompaniamencie motywu wyrze-

czenia się miłości („Heiligster Minne höchste Not”). Jest to jedno z miejsc wywołujących interpretacyjne kontrowersje (swoje wyjaśnienie przedstawił np. etnolog C. Lévi-Strauss)¹⁰. Miecz, zdobyty w chwili najwyższej potrzeby (*Not*) zostaje nazwany Notungiem. Jest on, zgodnie z zamysłem Wotana, powziętym jeszcze w finale *Złota Renu*, antytezą i przeciwwagą pierścienia. Ma być środkiem do odzyskania złota Renu. Może go zdobyć tylko bohater zdolny do najwyższego wysiłku woli, do którego może usposobić jedynie miłość (odwzajemniona). Jak pamiętamy, do wykucia pierścienia niezbędne było coś wręcz przeciwnego – właśnie wyrzeczenie się miłości. Czy zatem nie powinien tu Wagner zastosować odwrócenia (raka) motywu wyrzeczenia, jak to jest z motywem zmierzchu bogów w stosunku do motywu stawania się? Lokalnie byłoby to słuszne, ale globalnie – nie. Jak wynika bowiem z dalszego ciągu akcji, Wotan, który spłodził Walsungów i darzy ich swoją miłością oraz zdalną opieką, będzie musiał, na żądanie swej żony Fryki, zdradzić ich, a więc właśnie wyrzec się miłości do nich. Jest to zasadnicze wydarzenie *Walkirii*, które raz na zawsze łamie wolę mocy Wotana. Mówi o tym on sam w swym monologu w Akcie II. W *Zygfrydzie* Wotan występuje już tylko jako Wędrowiec: obserwator wyzbyty chęci wpływu na toczące się wydarzenia. Można zauważyć, że inwokacja Zygmunta do miecza: „Zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn” (i reżyserska wskazówka: „pokazuje go przejętej podziwem i zachwytem Zyglindzie”) ma oczywiste falliczne konotacje. Ekstremalne zakończenie łączy motyw miecza i miłości.

Akt II

Przygrywka: Orkiestra ilustruje ucieczkę wiarołomnych kochanków – analogiczny postępek sugerował wkrótce sam Wagner Matyldzie Wesendonk, której mąż gościł go pod swoim dachem. Motyw miecza (dominujący), ucieczki, (ścigającego ich) Hundinga, miłości

¹⁰ Zob. C. Lévi-Strauss, *Nota o Tetralogii*, [w:] tenże, *Spojrzenie z od-dali*, przeł. W. Grajewski i in., PIW, Warszawa 1993, s. 385–391.

oraz cwału Walkirii (tu jako osobisty motyw Brunhildy), która przybywa na wezwanie Wotana.

Scena 1

Nadjeżdża Fryka przy wtórze motywu kompleksu Alberyka, co jest o tyle usprawiedliwione, że ją też spotkało (ze strony Wotana) poniżenie. Fryka, jako patronka domowego ogniska, występuje tu w obronie Hundinga, któremu za gościnę Zygmund odpłacił, niczym Parys Menelausowi, uprowadzeniem żony (inna sprawa, że gościny udzielił on bezbronnemu Zygmundowi tylko po to, żeby go rankiem zaszlachtować bez pardonu). Wotan wykląda tu żonie (znane jej skądinąd doskonale) swoje aprobatywne poglądy na wolną miłość, ale – oczywiście – dla Fryki nie brzmi to przekonująco. Co gorsza, do rui i porubstwa dochodzi tu jeszcze kazirodztwo. Przede wszystkim jednak przypominają się jej przy tej okazji wszystkie zdrady jej męża. Wotan próbuje uderzać w poważniejsze tony, napomykając o swoich dalekosiężnych planach (motywy miecza i pierścienia), ale Fryka bezlitośnie przygwadźda go argumentem, że wszystkie rzekomo autonomiczne czyny Zygmunda są w istocie zakamuflowanym działaniem samego Wotana, który go spłodził, wychował, a w końcu obdarzył mieczem nad miecze. Jeśli bohater ma działać sam z siebie, to niech tego dokáže bez miecza (Zygfryd miecz wykuję sobie sam, a na dodatek jeszcze nim Wotanowi pogrozi). Gdy sprawa doszła do miecza, Wotan czuje się trafiony w słaby punkt – w orkiestrze motyw jego rozdrażnienia (wskazówka reżyserska: „postawa Wotana wyraża rosnące, głębokie rozdrażnienie”). Fryka bowiem zdemaskowała jego kombinacje mające na celu odzyskanie pierścienia rzekomo bez naruszania układów (praw – wyraża je motyw włóczni), których on sam jest strażnikiem. Ponadto scena ta pod względem psychologicznym i muzycznym jest mistrzowskim przedstawieniem małżeńskiej awantury (trzeba oddać małżonce Wotana sprawiedliwość, że jest przynajmniej muzykalna). Motyw włóczni towarzyszący końcowemu żądaniu Fryki wyraża jasno, że Wotan zmuszony jest ustąpić jej jako obrończyni uświęconych praw.

Scena 2

Motyw klątwy pierścienia oraz rozdrażnienia Wotana. Brunhilda, niczym dobry spowiednik, namawia ojca na szczere wynurzenia. Motyw miłości (tym razem już Wotana do ukochanej córki). Następująca opowieść, tzw. **wielki monolog Wotana**, sięgając wypadków przedstawionych w *Złocie Renu*, stanowi pierwszą generalną rekapitulację wydarzeń Tetralogii (będzie ich więcej). Ten narracyjny wtręt w akcji to kompozycyjna usterka dramatu. Słuchacz ma tu jednak okazję odświeżyć sobie pamięć głównych motywów przewodnich, które oczywiście ilustrują opowieść Wotana: pierścień (gdy mówi, że Alberyk zdobył złoto, a wraz z nim bezmierną władzę), Walhalla (że zbudowali ją dlań Olbrzymi), Erda (zaraz potem), Walkirie (gdy mówi, do czego one są), miecz (*pianissimo*, gdy wspomina swój pomysł ominięcia własnych praw). Po pytaniu Brunhildy: „So nimmst du von Siegmund den Sieg?” Wotan przyznaje się do całkowitej klapy swych planów: musi zdradzić to, co kochał (sekwencja: pierścień, wyrzeczenie się miłości, klątwa i miecz). Pragnie już tylko jednego: końca (wszystkiego)¹¹. Motyw nienawiści Nibelungów, czyhających na przejęcie władzy nad światem. Połączenie fragmentów motywu Walhalli i fanfary złota Renu towarzyszy zrzeczeniu się przez Wotana władzy nad światem na rzecz mającego się narodzić syna Nibelunga (por. opowieść Zygmunta w I akcji). Ten motyw, który pojawił się po raz pierwszy w Scenie 2. *Złota Renu* (gdy w Nibelheimie Alberyk groził bogom, że wydrze im władzę) powróci w *Zmierzchu bogów* tuż przed przybyciem Zygfyryda do domu Gibichungów, gdzie już czyhać będzie na niego Hagen. Wotan grozi Brunhildzie, by nie ważyła się przeciwstawić jego decyzji, że w starciu z Hundingiem Zygmond ma ponieść klęskę (motyw włóczni). Po zniknięciu Wotana Brunhilda (jej motyw w augmentacji) ze smutkiem myśli o niedoli czekającej Walsungów (motyw niedoli Walsungów).

¹¹ Oto do czego może doprowadzić mężczyznę namolna żona.

Scena 3

Na wstępie nałożone na siebie motywy Hundinga i Walkirii. Potem motyw miłości, bohaterstwa Wälsungów, miecza, ponownie miłości. Zyglinde w malignie przeczuwa, że Zygmunde nie podola Hundingowi i sforze jego psów, a jego miecz złamie się.

Scena 4

Pojawieniu się Brunhildy Zygmondowi towarzyszy krótki, lecz wyrazisty motyw losu, a zaraz po nim następuje motyw śmierci. Następnie motyw Walhalli, do której Brunhilda zamierza zabrać Wälsunga. Te motywy dominują w przeciągu całej tej posępnej sceny **zapowiedzi śmierci**. Zygmunde dowiaduje się, że zdobyty przez niego rzekomo zwycięski miecz pozbawiony został swej magicznej mocy, przeklina więc tego, co mu go przyobieczał, jako zdrajcę i wyrzeka się Walhalli. Jego dzielność i wierność siostrze, okazana w tej beznadziejnej sytuacji, tak wstrząsa Brunhildą, że decyduje się złamać rozkaz Wotana i w nadchodzącej walce stanąć po stronie Wälsunga. Tę decyzję należy w gruncie rzeczy rozumieć jako rozdzielenie woli samego Wotana, Walkirie są bowiem właśnie emanacjami i przekazicielkami jego woli, jak to sama Brunhilda zauważyła w Scenie 1. tego aktu. Motyw losu, który słycać w zakończeniu sceny sygnalizuje jednak, że nie da się uniknąć tego, co los zrządził.

Scena 5

Zygmunde czule żegna śpiącą Zyglinde (motyw miłości, losu, pieśni miłosnej Zygmunde) i wychodzi naprzeciw zbliżającego się Hundinga, którego oznajmują dźwięki rogu (w rzeczywistości – puzonu) i jego motyw. Motyw miecza reprezentuje Zygmunde. Starcie, odbywające się przy odgłosach burzy (motyw burzy) rozstrzyga Wotan, który swą włócznią (motyw włóczni) łamie miecz Zygmunde (znieskształcony motyw miecza). Walkiria (motyw Walkirii) nie może mu pomóc, jedynie porzywa ze sobą i uwozi zemdloną Zyglinde. Motyw losu. Hunding, który przeszył włócznią bezbronno Zygmunde (podobnie w *Zmierzchu bogów* Hagen zabija włócznią Zygfrйда,

tylę, że ciosem w plecy), pada martwy pod miażdżącym wzrokiem Wotana, który rusza w pościg za Brunhildą (motyw gniewu).

Akt III

Przygrywka: (Cwał Walikrii – „Walkürenritt”) Z uwagi na udział koni, i to jeszcze w napowietrznym pędzie, scena ta może być przedstawiona w teatrze jedynie w formie przenośnej. Świadczy ona (i nie tylko ona) o tym, że Wagner, komponując *Ring*, zupełnie nie przejmował się technicznymi ograniczeniami sceny teatralnej. Jej sceniczna realizacja stanowi wyzwanie dla reżysera i scenografa. Zazwyczaj wystawia się to w ten sposób, że Walkirie zostają spieszono i hasają po różnych występach dekoracji. Inne rozwiązanie: przechadzają się po opuszczanych z góry rampach, co budzi skojarzenia z przybyciem UFO. W czasie pierwszych festiwali w Bayreuth Walkirie sadzano na podwieszonych atrapach koni, na których kręciły się jak na karuzeli.

Scena 1

Przybywa Brunhilda wioząca na siodle Zyglindę. Jej opowieść o nieposłuszeństwie rozkazom Wotana wzbudza przerażenie sióstr. Żadna z nich nie odważa się użyć jej własnego konia, aby mogła kontynuować ucieczkę. Na jej pytanie o miejsce, gdzie mogłaby schronić się Zyglinda, wspominają o ostępach leśnych „na wschodzie”, gdzie żyje Fafner, strzegący swego skarbu (motywy pierścienia i smoka). Brunhilda wskazuje więc Zyglindzie drogę, prorokując przy tym, że urodzi ona bohatera nad bohaterów („den hehrsten Helden der Welt, hegst du, o Weib...”). Przy tych słowach pojawia się po raz pierwszy motyw **Zygryda-bohatera**, pełniący pierwszoplanową rolę w dalszym ciągu Tetralogii. Wręczając Zyglindzie szczątki miecza, oznajmia, że syn Zygryda wzniesie go ponownie (motyw miecza). Wreszcie nadaje potomkowi Walsungów imię Zygryd (od „Sieg” – zwycięstwo i „Fried(en)” – pokój, idzie więc o zwycięstwo rozstrzygające, ostateczne). Gdy Zyglinda wyraża swej opiekunce najwyższą wdzięczność rozlega się motyw, który, jak się okaże, zakończy całą Tetralogię. Nie może on więc symbolizować samej wdzięczności Zyglindy, o której w *Zmierzchu bogów* nie ma już żadnej wzmianki.

(G. B. Shaw w swoim zwięzłym przedstawieniu akcji i muzyki *Ringu* pt. *A Perfect Wagnerite* twierdzi wręcz, sądząc, że motyw ów ma takie właśnie znaczenie, iż Wagner użył go w finale po prostu z braku lepszego pomysłu). Wspomniany motyw musi wskazywać na Brunhildę, jako na tę, która zbawi świat, mianowicie dzięki temu, że to ona dopiero zdoła dobrowolnie wyrzec się pierścienia.

Scena 2

Wotan dopada Brunhildę. Przy dźwiękach motywów rozdrażnienia i gniewu ogłasza karę, jaką jej wymierza: wygnanie z Walhali i pozbawienie nadprzyrodzonych atrybutów (motyw śmierci, bo stanie się śmiertelną kobietą). Na domiar tego wszystkiego robi jej bardzo seksistowską propozycję w przedmiocie zamążpójścia. Panem jej stanie się pierwszy lepszy, który ją odnajdzie uspioną na skale. Kilkakrotnie występuje *fortissimo* motyw włóczy dla podkreślenia nieodwołalnego charakteru tych decyzji.

Scena 3

Nadchodzi wieczór, Brunhilda sam na sam z Wotanem. W krótkim orkiestrowym interludium motyw miłości Brunhildy do Walsunga, który tu wyraża jej współczucie dla Zygmunta, ale w ostatniej scenie *Zygfyda* wyrazi miłość do Zygfyda. Motyw ten pojawia się na początku tej sceny kilkakrotnie, aż w zakończeniu dłuższej kwestii Brunhildy mówiącej o swoim spotkaniu z Zygmuntem następuje bezpośrednio po motywie pierścienia („dies nur erkannt' ich zu kiesen als Los!"). Takie połączenie wyraża, że pasmo nieszczęść związanych z pierścieniem powstałym dzięki wyrzeczeniu się miłości jest w stanie przerwać tylko prawdziwa i pełna poświęcenia miłość (Brunhildy do Zygfyda). Jej czyny nie będą już obciążały konta Wotana właśnie dlatego, że w tej scenie następuje zerwanie ich więzi. W odpowiedzi Wotana słyhać motyw kłótny pierścienia (puzon na tle tremolanda kotłów), która nadal ciąży, nie tyle na nim osobiście, ile nad całym światem bogów. Dalej Brunhilda błaga Wotana, by nie posiadał jej ktoś przypadkowy i wspomina, że narodzi się bohater z rodu Walsungów (motywy Walsungów i Zygfyda) oraz

że w rękach Zygliny znajdują się szczątki miecza (motyw miecza). Wotan nie chce tego słuchać i stwierdza, że nadszedł czas zapowiedzianej kary. Motyw zasypiania i Walhalli (Wotan: „In festen Schlaf verschliess’ Ich dich:”). W tle słów błagającej go Brunhildy wyłania się motyw czarodziejskiego snu (Zauberschlaf), początkowo niespokojnie, jakby ilustrując jej niepokój na myśl o tym, że zostanie uśpiona. Motyw Zygryda, gdy błaga, by ojciec osłonił ją „zaporą strachu”, którą tylko nieustraszony mąż zdoła pokonać. Następnie motyw Walkirii i ognia (Logego). Rozpoczyna się niezapomniany **pożegnalny monolog** Wotana („Wotans Abschied”: „Leb’ wohl, du kühnes, herrliches Kind!”). Wkrótce rozlega się w orkiestrze motyw ognia, a do słów Wotana: „Denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott” – motywy Zygryda i miłości Brunhildy, po czym zaczyna dominować motyw czarodziejskiego snu. Motywy losu i wyrzeczenia się miłości („Denn so – kehrt der Gott sich dir ab”). Motywy zasypiania i Walhalli (Brunhilda zasypia). Motywy czarodziejskiego snu, potem motyw losu. Wotan przywołuje Logego (motyw włóczni), aby otoczył miejsce snu Brunhildy ognistym wałem (motyw ognia). Końcowym jego słowem: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!” odpowiada potężnie blacha motywem Zygryda. **Czar ognia** („Feuerzauber”, motywy czarodziejskiego snu i ognia, także motyw losu, który powróci w scenie przebudzenia w Akcie III Zygryda).

Siegfried

Zweiter Tag der Trilogie *Der Ring des Nibelungen* (1871)

Osoby:

Siegfried (tenor)

Brünnhilde (sopran)

Wędrowiec (czyli Wotan) (bas)

Mime (tenor)

Alberich (baryton)

Fafner (bas)

Erda (alt)

Głos leśnego ptaszka (sopran)

Czas trwania: 4 godz.

Preludium wprowadza w sytuację sceniczną: motywy Mimego (ze *Złota Renu*, fagot), skarbu, kucia (Nibelungów), smoka, kompleksu (Albertyka – ze *Złota Renu*), pierścienia i miecza.

Akt I

Scena 1

Mime trudzi się kolejny raz nad wykuciem miecza dla Zygryda (motywy kucia i Mimego). Ułomki motywu miecza w orkiestrze, gdy wspomina Notunga, którego szczątki próbował bezskutecznie skuć. Motyw smoka Fafnera (tuba basowa), którego jaskinia leży nieopodal, pierścienia, pychy (*Machtdünkel*; Mime też pragnie władzy nad światem). Z lasu wylania się Zygryd (motyw rogu Zygryda – jeden z kilku, które się z nim wiążą, tu jeszcze w smyczkach, potem z reguły gra go róg). Jest to według Wagnera ta melodia, która początkowo miała być grana przez pasterza na znak zaoczenia statku Izoldy w III akcie *Tristana i Izoldy*). Gdy odgania do lasu niedźwiedzia, którego szczuł na Mimego („*Lauf, Brauner, dich brauch' ich nicht mehr*”) – rak (odwrócenie) tego motywu (nie do końca wiadomo,

w jakim celu). Motyw Zygfyryda-bohatera (z *Walkirii*), gdy roztrząsa miecz wręczony mu przez Mimego – to nie broń dla bohatera. Karzeł akcentuje swoje zasługi wychowawcze w stosunku do Zygfyryda, a ten mówi mu bez ogródek, że nie może na niego patrzeć. Motyw miłości (ze *Złota Renu* i *Walkirii*), gdy Mime mówi Zygfyrdowi o należytym sobie jego miłości. Gdy Zygfyrd stwierdza, że przeglądając się w wodzie, zauważył, iż jest do Mimego – rzekomo jego „Vater und Mutter zugleich” – zupełnie niepodobny – motywy Zygfyryda i Walsungów. Następnie opowieść o narodzinach Zygfyryda: motywy Zygfyrydy, miłości, Walsungów. Gdy opowieść Mimego dochodzi do miecza – motywy miecza i kucia. Zygfyrd nakazuje Mimemu wykuć Notunga z pozostałych szczątków (motyw miecza), a sam, do wtóru swej piosenki wędrownej („Aus der Wald fort in die Welt ziehn” – jej motyw powróci w podróży Zygfyryda po Renie w *Zmierzchu bogów*) ucieka. Mime w rozpacz: motywy pierścienia („zur alten Not hab' ich die neue!”), kucia, Mimego, smoka, kompleksu Alberyka.

Scena 2

Pojawia się Wotan-Wędrowiec przy wtórce motywu **Wędrowca** (modyfikacja motywu Walhalli). Proponuje Mimemu **pojedynek na zagadki** (motyw włóczni, bo zostaje tu zawarty zakład o głowę). Druga rekapitulacja wydarzeń i przegląd motywów przewodnich. Zaczyna Mime (wymyśla pytania do wtóru motywów kucia i Mimego). Najpierw pyta o Nibelungi (w odpowiedzi Wotana motywy kucia, pierścienia, złota Renu, Walhalli). W drugim pytaniu idzie o Olbrzymów (motywy Olbrzymów, pierścienia, smoka, kompleksu). Trzecie pytanie dotyczy bogów (motywy Walhalli, włóczni – tu Wotan objaśnia funkcję swej włóczni, motyw pierścienia). Mime nie chce odpowiadać na pytania Wotana, ale musi, skoro zakład stanął. Pierwsze pytanie Wotana dotyczy Walsungów (motywy Walsungów i Zygfyryda). Drugie dotyczy miecza, którym można pokonać Fafnera (motywy smoka, miecza i Zygfyryda). Ostatnie pytanie brzmi: kto wykuje na nowo Notunga? Tu Mime jest w kropce (motyw kompleksu). Wotan darowuje jednak Mimemu przegraną w zakładzie głowę i odpowiada na pytanie sam: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung

neu” (motyw Zygfyryda). Na pożegnanie ostrzega Mimego, że głowę może mu uciąć ręka tego właśnie, kto nie zna strachu.

Scena 3

Mime powtarza Zygfyrdowi przepowiednię Wotana (motyw Zygfyryda). Straszy go opowieścią o smoku. W akompaniamencie najpierw motyw ognia (Logego), a następnie czarodziejskiego snu (sic!). Idzie o to, że Zygfyrd przestraszy się dopiero widoku po raz pierwszy ujranej kobiety – Brunhildy. Zygfyrd jedynie rozgląda się za mieczem i postanawia go sporządzić sam. Kolejność czynności: piłowanie pilnikiem szczątków na opiłki. W trakcie – motyw pierścienia. Dęcie w miechy i topienie stali przy wtórze pieśni do miecza („Notung! Notung! neidliches Schwert!”). Włanie roztopionego metalu do formy. Jednocześnie Mime, który postanowił dać sobie spokój z kowalstwem, warzy dla swego wychowanka jajecnicę (i zamyśla, jakby go załatwić w stosownym momencie). Hartowanie i ponowne rozżarzanie. Kucie miecza dużym młotem, hartowanie w wodzie, przyprawianie rękojeści małym młotkiem. Próba ostrości miecza i mocy ręki bohatera: rozcięcie kowadła na pół. Podobno w Zurychu, gdzie komponował *Zygfyryda*, Wagner miał po sąsiedzku kuźnię, czy też warsztat blacharski, skąd nieustannie dochodziły odgłosy kucia.

Akt II

Niesamowite, ciemne barwy orkiestry malują mroki matecznika (*Tiefer Wald*) przed świtaniem. Podobną grozą będą tchnęły dopiero sceny *Zmierzchu bogów*, gdy np. Alberyk przemawia (też o przedświacie) do Hageny. Motywy Fafnera, smoka, pierścienia i jego kłątwy (puzon), nienawiści Nibelungów i ich zemsty (chodzi o będącego w pobliżu Alberyka).

Scena 1

Alberyk (motywy nienawiści i zemsty) czatuje pod smoczą jamą. Nadjeżdża Wotan (motyw Walkirii tu w funkcji po prostu cwałującego konia). Motyw kłątwy pierścienia odnoszący się do smoka, którego kres jest bliski. Motyw Walhalli (Wotan), następnie Wędrowca

(do jego słów: „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen”). Motyw włóczy, gdy Alberyk wypomina Wotanowi, że Walhallę wznosił za cenę jego skarbu (układ z Olbrzymami). Motyw kłątwy pierścienia do zapowiedzi śmierci Fafnera: Alberyk: „Verfallen dem Tod durch meinen Fluch ist des Hortes Hüter”. Motyw pychy (kombinacja motywu Walhalli z motywem ognia-Logego) gdy zapowiada, że odzyskawszy pierścień szturmem weźmie Walhallę. Motywy smoka i Fafnera, którego budzi Wotan: „Fafner! Erwache Wurm!”. Fafner – najniższy rodzaj basu: basso profundo – odzywa się przez specjalną tubę głosową (Sprachrohr). Smok nie dba o nic: „Ich lieg’ und besitz’, laßt mich schlafen!”. Motyw stawania się („Alles ist nach seiner Art”, czyli: „niech się stanie, co ma się stać”). Zbliża się rozprawa ze smokiem: motyw kłątwy. Wotan oddala się (motyw Wędrowca i pożegnania z finału *Walkirii*, gdzie przecież chodzi o Brunhildę, którą żegna z czułością). Alberyk zdecydowany jest czekać na swój moment (motywy kłątwy pierścienia i nienawiści).

Scena 2

Prowadzony przez Mimego nadchodzi Zygfyrd przy wtórce motywów kucia miecza z Aktu I. Straszenie Zygfyryda smokiem nie skutkuje (motywy Fafnera i bohaterstwa Wälsungów). Motyw czarodziejskiego snu, gdy Mime usiłuje opisać Zygfyrdowi stan przerażenia. Gdy zobaczy później Brunhildę, rzeczywiście będzie wstrząśnięty, ale nie tyle ze strachu, ile że zbudzi się w nim nagle miłość. Leśne rozmyślenia Zygfyryda o swoim sieroctwie i matce (motyw Wälsungów). Motyw miłości, gdy wymienia słowo „kobieta” (*ein Menschenweib!*). Interludium orkiestrowe: **szmer lasu** – „Waldweben”, w ramach którego głosy różnych ptaszek: trznadel, wilga, słowik, NN., skowronek i kos. Zygfyrd próbuje na fujarce naśladować ptaszka. Jego próby gra – fałszywie – rożek angielski, a gdy mu to nie idzie – dmie w róg (motywy rogu i Zygfyryda – te dwa motywy będą go odtąd stale reprezentować). Smok się budzi. W krótkiej rozmowie prezentuje smocze poczucie humoru. Przed starciem następuje wymiana nieuprzejmości, jak nakazują starożytne reguły walki (wzmiankuje o tym w *Metafizyce*, ks. Δ (1013a10),

Arystoteles). W czasie walki motywy smoka, miecza i Fafnera. Zdychający smok ostrzega Zygfyryda, jako przyszłego posiadacza pierścienia, przed swoim losem („Merk, wie's endet: – acht auf mich!“). Zlizawszy kroplę smoczey krwi z palca, Zygfyryd zaczyna rozumieć mowę zwierząt, a w danym momencie – ptaszka, który radzi mu zabrać ze skarbu Tarnhelm i pierścień. Może też, jak się okaże w następnej scenie, poznać prawdziwe intencje innych (dziwne, że pomimo tego, daje się tak łatwo omamić w *Zmierzchu bogów*). Wchodzi do wnętrza jaskini.

Scena 3

Przed jaskinią rozgrywa się kłótnia Alberyka i Mimego. Zygfyryd wyłania się ze smoczey jamy do wtóru motywu pierścienia i złota Renu oraz jego fanfary – ma przy sobie Tarnhelm i pierścień. Ptaszek ostrzega go przed Mitem, który się pojawia i zaczyna wieść swoje wywody, próbując omamić wychowanka, by pozbawić go pierścienia. Zygfyryd jednak rozumie jego prawdziwe intencje. Melodia wyraża (rzekome) uniesienie Mimego, ale słowa – jego faktyczne zamiały. Dlatego też Mime w końcu traci głowę z ręki tego, kto nie poznał strachu, jak go był ostrzegł Wotan. Rechet Alberyka. Motyw kłótny, która tym razem dotknęła nie kolejnego posiadacza pierścienia, lecz tego, kto o wejściu w jego posiadanie dopiero zamyślał – małe *qui pro quo*. Fragmenty motywów rogu i kucia: Zygfyryd zaciąga trupa Mimego do jaskini, a cielskiem smoka (motyw Fafnera) tarasuje wejście do niej. Głos ptaszka prowadzi go do skały Brunhildy.

W tym miejscu Wagner przerwał komponowanie *Ringu* i, pod wpływem miłości do Matyldy Wesendonk, przystąpił do komponowania *Tristana i Izoldy* (1857–1859). Następnie skomponował jeszcze *Śpiewaków norymberskich* (1861–1867) i dopiero po ich ukończeniu powrócił do *Zygfyryda*.

Akt III

Vorspiel: motywy cwału (w augmentacji), gniewu Wotana, włóczni (będzie wkrótce w użyciu po raz ostatni), Wędrowca, Erdy, zmierzchu bogów, zemsty, zasypiania i (uwaga!) losu połączonego z włóczni

nią, co znaczy, że Wotan spróbuje swą włócznieą zmienić jego bieg (powstrzymać nadchodzącą kosmiczną katastrofę).

Scena 1

Wotan wywołuje Erdę (motyw Erdy), która pojawia się do wtóru motywu zasypiania (choć została właśnie obudzona, ale chodzi tu raczej o letarg, w jakim się znajduje). Wotan pragnie rady, jak odwrócić niebezpieczeństwo zmierzchu bogów, lecz jej nie otrzymuje. Godzi się więc z tym, co ma nadejść (motyw triumfu młodości). Scena ta, wraz ze Sceną 2. Aktu I (pojedynek na zagadki z Mimem) i Sceną 1. Aktu II (rozmowa z Alberykiem przed smoczą jamą) stanowi drugą, po wielkim monologu Wotana w *Walkirii* rekapitulację wydarzeń *Pierścienia Nibelunga*. Ponieważ została rozbita na trzy części i jest skonstruowana w formie dialogu, więc już nie nuży tak, jak nieprzerwany monolog w *Walkirii* – widać, że Wagner wciąż doskonale władał swą warsztat, nie tylko kompozytorski, ale i dramatopisarski.

Scena 2

Ptaszek przywiódł Zygryda w pobliże skały Brunhildy, gdzie czeka na niego Wotan. Zygryd rozmawia z nim dość niegrzecznie („halte dein Maul!”, nazywa go też zawalidrogą – „störrischer Wicht”). Wotan zaczyna się unosić (motyw rozdrażnienia). Grozi Zygrydowi, w końcu zastawia mu drogę włócznieą (motyw włóczni). Zygryd mieczem (motyw miecza) łamie włócznieą (przy akompaniamencie potężnego grzmotu – motyw włóczni w rozpadzie i zaraz motyw zmierzchu bogów). Przejście Zygryda przez krąg ognia: motywy rogu i Zygryda nałożone na motywy czaru ognia i czarodziejskiego snu. W ten sposób bohater-nadczłowiek, przy pomocy oręża, które sam sobie sporządził, wyzwala siebie i cały świat, burząc stary porządek rzeczy. W *Walkirii* Zygryd miecz znalazł gotowy (musiał go co prawda jeszcze wyciągnąć z pnia jesionu) i dlatego Wotan wtedy był w stanie strzaskać go swą włócznieą. Zygryd liczył jeszcze na opiekę sił nadprzyrodzonych, które jednak go zawiodły. Zygryd odrzuca bogów i w ogóle cały tradycyjny porządek rzeczy, a raczej zupełnie to ignoruje. Taka nihilistyczna postawa jest przejęta przez

Wagnera z filozofii Feuerbacha, filozofa należącego do tzw. lewicy heglowskiej. Nietzscheański nadczłowiek, którego prototypem jest Zygfyrd, powstał więc z inspiracji Wagnera, a pośrednio – Feuerbacha. Podobnie Nietzscheańska koncepcja sztuki sformułowana w *Narodzinach tragedii*, które zadedykowane są Wagnerowi, jest inspirowana teoretycznymi koncepcjami Wagnera zawartymi w *Operze i dramacie* tego ostatniego.

Scena 3

Ta scena pokazuje, jakie postępy poczynił Wagner jako kompozytor w czasie, kiedy na dłuższy okres odłożył komponowanie *Pierścienia Nibelunga* (lata 1857–1869), zwątpiwszy w szanse jego wystawienia. Powrócił do Tetralogii dopiero, gdy bliskim całkowitej desperacji kompozytorem zainteresował się król Ludwik II Bawarski, który wysłał do niego swego osobistego sekretarza z propozycją objęcia patronatu. W instrumentalnej introdukcji motyw losu, pasaż harfy i same skrzypce (motyw czarodziejskiego snu) obrazują ciszę, jaka panuje na szczycie. Jest to całkowity kontrast z wcześniejszymi scenami dramatu, które rozgrywały się w głębi mrocznej puszczy (tiefer Wald). Ilustruje to zmiana barwy muzyki – poprzednio ciemna (dominacja instrumentów dętych drewnianych) – teraz jasna (smyczki, potem blacha). Po pierwszych słowach Zygfyryda motyw miłości. Opodal stoi uśpiony koń Grane – ilustruje go spowolniony motyw cwału. Zygfyrd stopniowo zdejmuje z Brunhildy części zbroi. Gdy rozcina napierśnik, cofa się z przerażeniem (reżyserska uwaga dotyczyła tego, że nie miała gorsetu, a biustonosza tym bardziej, bo jeszcze go w czasach Wagnera nie znano). Doszedłszy do siebie, budzi ją długim i namiętym pocałunkiem (motyw miłości). Przebudzenie Brunhildy i pozdrowienie świata (pauza generalna i motyw **przebudzenia Brunhildy**: „Heil dir, Sonne!”). Na jej zapytanie kto *zacz*, Zygfyrd odpowiada swoim personalnym motywem. Wybuch szczęścia obojga, że się spotkali (motyw zachwytu: „O heil der Mutter, die mich gebar”). Gdy przemija pierwsze uniesienie, Brunhilda zaczyna odczuwać niepokój z powodu swej bezbronności wobec Zygfyryda, który pozbawił ją ryszunka (motywy rozdrażnienia

i gniewu Wotana). Błaga go, by pozostawił ją nietkniętą („Ewig war ich” – motyw dziewictwa), dziewictwo bowiem daje jej nadprzyrodzoną moc, a jako kobieta, która poznała mężczyznę, stanie się zwykłą śmiertelniczką, może co najwyżej trochę czarownicą, jak przekonamy się w *Zmierzchu bogów*. On nie zważa na te błagania – pragnie jak najszybciej się z nią połączyć („Sei mein! Sei mein! Sei mein!”). Motyw miłosnej decyzji (puzony, od jej słów: „lachend zugrunde gehn!”) towarzyszy powziętemu „z dzikim śmiechem” postanowieniu Brunhildy, by nieodwołalnie zerwać ze swą feministyczną¹² przeszłością i podążyć za Zygfydem. W zakończeniu połączenie w kontrapunkcie motywów: zachwyty, triumfu młodości i Zygfyda.

¹² Tzn. wzbudzającą lęk w mężczyznach.

Götterdämmerung (*Zmierzch bogów*)Dritter Tag der Trilogie **Der Ring des Nibelungen** (1874)

Osoby:

Siegfried (tenor)

Brünnhilde (sopran)

Alberich (baryton)

Hagen, mieszaniec człowieka i Nibelunga (bas)

Gutrune, Gibichung (sopran)

Gunther, Gibichung (baryton)

Waltraute, Walkiria (alt)

Woglinde, Córa Renu (sopran)

Wellgunde, Córa Renu (sopran)

Flosshilde, Córa Renu (mezzosopran)

Pierwsza Norna (alt)

Druga Norna (mezzosopran)

Trzecia Norna (sopran)

Czas trwania: 4,5 godz.

Prolog

Składa się z trzech części (obrazów): Rozmowa Norn, pożegnanie Zygryda z Brunhildą i podróż Zygryda Renem (instrumentalne interludium przy opuszczonej kurtynie, w tym czasie następuje zmiana dekoracji).

I.

Rozpoczyna motyw przebudzenia Brunhildy – nawiązanie do ostatniej sceny *Zygryda*, bo akcja *Zmierzchu bogów* rozpoczyna się niedługo po wydarzeniach kończących poprzednie ogniwo. Motywy Erdy, losu. Trzy Norny (motyw Norn to wariant motywu Erdy – ich matki) przędą nić losów świata i dokonują kolejnej, trzeciej już, rekapitulacji akcji *Pierścienia Nibelunga*, a nawet sięgają czasów jeszcze wcześniejszych. Rozpoczynają od opowieści o tym, jak Wotan do-

szedł do władzy (motyw Walhalli, włócznie, zmierzchu bogów, pierścienia). Kwestia pierwszej Norny kończy się motywem zapowiedzi śmierci. Podobnie kwestia drugiej. Dopiero trzecia rozpoczyna opowieść od wydarzeń przedstawionych w *Złocie Renu* (fragment motywu miecza, motyw zmierzchu bogów, kończy do motywu losu). Potem jeszcze raz w tej samej kolejności ciągną swą opowieść: motyw Logego (ognia, jako nie dającego się ostatecznie okiełznać żywiołu, który stanowi nieustanne zagrożenie dla ustalonego porządku rzeczy). Za trzecim razem wzmiankowany jest rabunek złota i następujące po nim wypadki (upadek władzy Wotana): motyw złota Renu, jego fanfara, motyw pierścienia, kompleksu Alberyka, potęgi złota, miecza. Do wtóru motywu rogu Zygryda nie napina się niebezpiecznie i pęka. Motyw kłutwy pierścienia, zmierzchu bogów. Przy dźwiękach motywów zasypiania i losu Norny znikają pod ziemią.

II.

Zaczyna orkiestra motywem dojrzałego Zygryda (= motyw rogu z *Zygryda*, ale w większych wartościach rytmicznych, blacha) i motyw Brunhildy jako kobiety, która poznała mężczyznę (drewno, potem smyczki). Rozstanie Zygryda, wyruszającego na poszukiwanie nowych przygód, z Brunhildą. On wręcza jej pierścień jako znak swej wierności. Robi bardzo głupio, bo każdy posiadacz pierścienia – dobrowolnie lub nie – musi się miłości wyrzec¹³. Niezadługo okaże się, że faktycznie Zygryd w najokropniejszy sposób zdradzi ukochaną.

III.

Podróż Zygryda Renem – motyw rogu Zygryda, ognia (otaczającego skałę Brunhildy), stawania się, zmierzchu bogów, złota Renu

¹³ Jak widać, Zygryd w czasie, jaki spędził razem z Brunhildą, dojrzał fizycznie, ale nie mentalnie. Można przypuszczać, że Brunhilda zdążyła go ostrzec, co grozi posiadaczowi pierścienia, jeszcze wcześniej zrobił to zresztą zdychający Fafner. Nie zważając na to, Zygryd poczyni sobie z pierścieniem w najwyższym stopniu nierozważnie, co nieuchronnie wiedzie do ostatecznej katastrofy.

(+ fanfara), lamentu cór Renu, pierścienia. Na koniec ponownie motyw złota (w wersji molowej) i motyw potęgi złota (zorientowanego słuchacza ciarki przechodzą).

Akt I

Scena 1

Motyw Hagen (najczarniejszy z Wagnerowskich charakterów, motor akcji *Zmierzchu bogów*, spłodzony przez Alberyka z niejaką Grimhildą, o czym wzmiankował Wotan w *Walkirii*, przyrodni brat Gibichungów). Motyw Gibichungów. Opowieść Hagen o czynach Zygryda (wiązanka odpowiednich motywów). Motyw Gudruny w momencie jej odezwania się. Pomysł podtrucia bohatera (motyw napoju zapomnienia – „Vergessenheitstrank”). Pojawienie się Zygryda płynącego Renem (pod prąd, z koniem Grane na pokładzie, i jeszcze przygrywającego sobie na rogu). Hagen: „Heil Siegfried, teurer Held!” – ale w orkiestrze temu niby radosnemu powitaniu towarzyszy motyw kławy pierścienia.

Scena 2

Powitanie na brzegu (motywy Zygryda i Gibichungów). Grane opiera się Hagenowi (w orkiestrze słycać jego wierzganie). Gdy Zygryd zleca mu troskliwą opiekę nad swym rumakiem – motyw Brunhildy-kobiety. Ten motyw wyraża erotyczną więź łączącą Brunhildę z Zygrydem, więc niektórzy komentatorzy pokpiwają sobie, że Zygryd w podróży pokochał konia jak własną żonę, ale to złośliwość. Można to wytłumaczyć inaczej: Grane jest podarunkiem Brunhildy i przypomina Zygrydowi, że ofiarodawczyni wyczekuje go z utęsknieniem. Zygryd, z poduszczenia Hagen, od niechcenia wspomina o swoich osiągnięciach (motywy Tarnhelmu i pierścienia). Gutruna podaje mu napój kasujący wybrane obszary pamięci. Gdy Gunter i Hagen obserwują, jak szybko i skutecznie zadziałał napój – motyw kławy pierścienia. Gunter wspomina o Brunhildzie – Zygryd nie tylko nic nie kojarzy, ale jeszcze ofiaruje się ją dostarczyć szwagrowi. Zawierają braterstwo krwi, czemu wtóruje *fortissimo* motyw kławy i włócznie (chodzi o zdradziecki charakter układów) oraz – symbo-

lizujące zawierających braterstwo – motyw miecza i Gibichungów. Hagen wykręca się z zawarcia braterstwa pretekstem innej grupy krwi (ale to, co ma wtedy na myśli, wyraża motyw pierścienia). Zygryd zabiera Guntera na swoją tratwę i bez zwłoki ruszają po Brunhildę. **Monolog Hagen**a (tzw. „Hagens Wacht”), który, obserwując odpływających, sam pozostaje na straży domostwa (narastająca groza: motyw Hageny *ff*, przyduszone motywy rogu i Zygryda, złota, Walhalli, kompleksu Alberyka, pierścienia).

Scena 3

Akcja przenosi się na skałę Brunhildy (do której zbliża się wyprawa prowadzona przez Zygryda). Orkiestrowe interludium przedstawia oczekiwanie Brunhildy. Z burzowymi chmurami nadjeżdża Waltrauta (motyw cwału). Bezskutecznie namawia Brunhildę do zwrotu pierścienia, bo ta ceni ten znak miłości Zygryda wyżej od całego świata, zagrożonego kosmiczną katastrofą. Pod koniec jej rozmowy z siostrą, gdy Brunhilda oznajmia, że nie wyrzeknie się swojej miłości do Zygryda („die Liebe liesse ich nie”) – motyw wyrzeczenia się miłości, bo już wkrótce pierścień zostanie jej wydarty przemocą przez tego, kto go jej ofiarował. Motyw klątwy pierścienia. Zjawia się Zygryd pod postacią Guntera (działanie magicznego hełmu)¹⁴. Ponieważ realizuje plan Hageny, więc to tego ostatniego motyw sły-
chać. Matrymonialny recykling.

Akt II

Scena 1

Sen Hagena („Hagens Schlaf”). Ni to na jawie, ni we śnie, Hagenowi ukazuje się Alberyk, podżegający go do dzieła zemsty. Najbardziej demoniczna scena w twórczości Wagnera. Motyw zemsty Nibelungów, Hageny, kompleksu Alberyka, pierścienia, klątwy (w zakończeniu).

¹⁴ W nagraniu *Ringu* pod dyrekcją sir Georga Soltiego (DECCA) jego głos został lekko elektronicznie zniekształcony.

Scena 2

Wschód słońca nad Renem (przypomina muzyczną ilustrację świtu z *Lohengrina*), Hagen i Gutruna witają wracającego Zygfrйда. On opowiada (do wtóru motywu ognia), jak doszło do pojmania Brunhildy.

Scena 3

Hagen wzywa drużynę Guntera do broni (woła na nutę motywu kompleksu Alberyka, za sceną grają bawole rogi, specjalnie zaprojektowane, żeby stworzyć wrażenie prymitywu). Motyw zmierzchu bogów do jego słów: „Not! Not ist da!”. Zapowiedź weselnego świnobicia, a w rzeczywistości – morderstwa. Pierwsza scena chóralna w Tetralogii. W jej zakończeniu Hagen każe wszystkim dać baczenie, czy nowoprzybyłej pannie młodej nikt nie wyrządzi zła – w takim wypadku radzi natychmiastową zemstę (motyw Hageny – to on zemstę spełni). Chodzi oczywiście o zbliżające się rozpoznanie Zygfrйда przez Brunhildę, którego na razie nie spodziewa się nikt oprócz samego Hageny.

Scena 4

Przybycie Brunhildy z Gunterem. Z pompatycznym marszem powitalnym (chór i orkiestra) jaskrawo kontrastuje ogólna konsternacja, jaka następuje po zejściu Brunhildy na brzeg (fragment motywu cwału). Motyw Hageny, losu, czarodziejskiego hełmu. Wszyscy: „Was ist ihr?”. Gdy Zygfrыd wypiera się znajomości z Brunhildą – motyw pierścienia, gdy Brunhilda dostrzega pierścień na jego palcu – motyw klątwy pierścienia. Motyw nienawiści Nibelungów. Brunhilda zarzuca Zygfrыdowi zdradę i domyśla się, że to on ją porwał pod postacią Guntera. Oznajmia publicznie, że jest kobietą Zygfrыda, co wszyscy (z wyjątkiem Hageny) rozumieją w ten sposób, że ten zapoznał się z nią bliżej podczas właśnie zakończonej wyprawy. Zygfrыd przysięga na włócznie, usłudźnie podsunętą przez Hageny (od której zginie w następnym akcie), że nie oszukał Guntera. Na tę samą włócznie zaprzysięga swoje oskarżenie Brunhilda.

Scena 5

W orkiestrowym wstępie – motywy kłutwy pierścienia i nienawiści Nibelungów oraz kompleksu Alberyka. Hagen ofiaruje pomoc zrozpaczonej Brunhildzie. Wydobywa od niej sekret, gdzie można ugodzić Zygfyryda (w plecy, bo nigdy nie zwracał się nimi do wroga – przednie partie są natomiast przez Brunhildę magicznie zabezpieczone). Gunter wpada w rozpacz, a Hagen odpowiada, że nie czas rozpaczać, tylko połączyć siły w zemście. W zakończeniu sceny wszyscy troje zaprzysięgają krwawą zemstę (Gunter i Brunhilda – na Wotana, Hagen – na Alberyka). Scena kończy się motywem Hagen *ff*.

Akt III

Przygrywka: Róg, Hagen, fale Renu, złoto i jego fanfara, córky Renu. Rzecz dzieje się na polowaniu, nad brzegami Renu.

Scena 1

Córky Renu pluskają się przy brzegu i oczekują nadejścia Zygfyryda z nadzieją, że ten zwróci im utracone złoto. On jest do nich początkowo przyjaźnie nastawiony i pozwala – w uznaniu dla ich urody – żądać, czego zechcą. Motyw pierścienia. Dopóki ich rozmowa toczy się w żartobliwej konwencji, wszystko zmierza w dobrą stronę. Niestety, gdy córky Renu postanawiają użyć silniejszych argumentów i ostrzegają Zygfyryda przed groźącym mu nieszczęściem (motywy pierścienia i jego kłutwy, kompleksu Alberyka, zmięzchu bogów), ten – żeby nikt nie sądził, że się czegokolwiek obawia – postanawia przekornie pierścień zatrzymać. Strażniczki złota słusznie oceniają, że mają do czynienia z głupkiem, który nic nie zrozumie i postanawiają zwrócić się ze swoją sprawą do Brunhildy, która – jak przewidują – odziedziczy pierścień. W zakończeniu sceny – motyw kłutwy pierścienia – zapowiedź bliskiej śmierci jego posiadacza.

Scena 2

Zygfyryd spotyka resztę kompanii. Opowiada beztrósko, że właśnie usłyszał zapowiedź, iż pisana mu jest dziś śmierć. Zasiadają do posiłku. Hagen namawia go do opowieści o jego dziejach. W jego histo-

rii, którą rozpoczyna motyw leśnego ptaszka, słycać motywy Nibelungów, Mimego, miecza, szmeru lasu (gdy wspomina, jak zdobył Tarnhelm i pierścień). Ponieważ opowieść zbliża się do wydarzeń kluczowych, więc Hagen dosypuje do napoju Zygfyryda ziółek przywracających pamięć. Faktycznie, Zygfyryd doprowadza opowieść do momentu spotkania z Brunhildą. Gunter jest w szoku, Hagen odwraca uwagę Zygfyryda, wskazując na ulatujące z zarośli kruki (ptaki Wotana, motyw kłątwy pierścienia) i gdy ten patrzy za nimi – wbija mu w plecy włócznię. Motywy Zygfyryda i jego śmierci. Wszyscy są przerażeni (motyw losu). Ostatnie słowa umierający Zygfyryd kieruje do Brunhildy (motyw powitania świata, losu, Zygfyryda, miłosnego zachwyty – jak w finałowej scenie *Zygfyryda*; ponowne wykorzystanie tej muzyki w scenie śmierci chwyta za gardło). **Marsz żałobny** na śmierć bohatera (rekapitulacja motywów związanych z historią Zygfyryda: śmierć – powraca jako rodzaj refrenu, los, Walsungowie, Zygylinda (matka), miłość Walsungów, miecz, Zygfyryd, dojrzały Zygfyryd, Brunhilda-kobieta, kompleks Alberyka, potęga złota, kłątwa).

Scena 3

We dworze Gudruna oczekuje powrotu myśliwych. Hagen, do wtóru motywu Zygfyryda-bohatera, rogu i Zygfyryda, oznajmia jej, że Zygfyryd zginął. Gunter przeklina Hageną. Hagen jako zabójca Zygfyryda rości sobie pretensję do pierścienia. Ściera się z Gunterem (motyw kłątwy pierścienia) i zabija go. Gdy usiłuje sięgnąć po pierścień, ręka martwego Zygfyryda unosi się, jakby grożąc (motyw miecza). Motyw zmierzchu bogów rozpoczyna finałowy (ponad 20 minut, z dwoma krótkimi wtrętami Gudruny) monolog Brunhildy. Motyw losu i zapowiedzi śmierci (z Aktu II *Walkirii*). Brunhilda poleca przygotować stos pogrzebowy. Wysyła kruki z posłaniem do Wotana, że koniec jest bliski: „Ruhe! Ruhe, du Gott” (motyw kłątwy, Walhalli, zmierzchu bogów). Zapowiada zwrot pierścienia jego strażniczkom (motyw pierścienia, cór Renu, fanfara i złoto). Bogom, zgromadzonym w Walhalli ogłasza ich koniec, posyłając tam Logego, czyli płomień pożaru: motyw włóczni (którą przyzywał go Wotan w scenie czaru ognia), ognia, zmierzchu bogów. Dosiada swego

rumaka Grane (motyw cwału, zbawienia, Zygryda) i skacze na płonący stos. Wszystko się wali. Ren występuje z brzegów i zalewa stos. Ukazują się córki Renu, które przybyły po pierścień. Słychać Hage-na: „Zurück vom Ringe!”, który desperacko rzuca się do wody, by pochwycić pierścień. Motyw złota i córki Renu, Walhalli, zbawienia, Zygryda i zmięzchu bogów, wreszcie – motyw zbawienia i wszystko kończy się akordem D-dur.

Tristan und Isolde (*Tristan i Izolda*)

Handlung in 3. Aufzügen (Akcja w 3 aktach;
Zurych–Wenecja–Lucerna 1857–1859)

Osoby:

Tristan, rycerz króla Marke (tenor)
Król Marke, władca Kornwalii (bas)
Izolda, królowna irlandzka (sopran)
Kurwenal, przyjaciel Tristana (baryton)
Melot, rycerz króla Marke (tenor)
Brangena, przyboczna Izoldy (sopran)
Pasterz (tenor)
Sternik (baryton)
Młody żeglarz (tenor)
Żeglarze, rycerze i szlachta

Rzecz dzieje się we wczesnym średniowieczu. Akt I: na pokładzie statku Tristana płynącego z Irlandii do Kornwalii, Akt II: na zamku króla Marke w Kornwalii, Akt III: na zamku Tristana w Bretanii.

Czas trwania: 3 godz. 45 min.

Preludium

Symetryczna, trzyczęściowa kompozycja, doskonale realizująca Wagnerowskie zasady estetyczne. Motyw Tristana (wielonczcele, „westchnienie zakłócające przejrzystość błękitu”) i pragnienia miłości (obój), których połączenie tworzy słynny „akord tristanowski” (powtórzone trzykrotnie, coraz wyżej). Motyw miłości. Ta muzyka powtarza się w Scenie 5. Aktu I, gdy kochankowie padają sobie w ramiona. W basie motyw przeznaczenia. Środkowy fragment preludium to wzlatające pasaż skrzypiec i motyw miłosnej ekstazy (długie *crescendo*). W zakończeniu powrót do motywu Tristana i pragnienia miłości (*diminuendo*).

Akt I

Scena 1

Milcząca orkiestra i samotny głos żeglarza tworzą atmosferę odrętwienia, z której budzi się Izolda (ukryta w rozpiętym dla niej namiocie). Jej duet z Brangeną, dominuje motyw gniewu Izoldy, która chciałaby za wszelką cenę opóźnić moment dotarcia do celu (okręt wiezie ją jako narzeczoną króla Marke do Kornwalii), pojawiają się motywy Tristana i pragnienia miłości.

Scena 2

Izolda spostrzega Tristana. Po jego motywie („Mir erkoren, mir verloren”) motyw **śmierci** („Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!”), którą Izolda pragnie mu zadać; lecz zaraz następuje motyw pragnienia miłości, wyjawiający jej prawdziwe uczucia (po pytaniu Brangeny: „Wen meinst du?”). Izolda za pośrednictwem Brangeny wzywa Tristana, który na dźwięk imienia Izoldy wzdryga się (w orkiestrze motyw miłości). Wymijająco odpowiada, że jeśli Izoldzie się nudzi, to niedługo będą u celu (lęka się przed nią stanąć, bo ona też nie jest mu obojętna). Jego druh Kurwenal drwi z Izoldy, której narzeczonego Morolda zabił Tristan; przyłącza się do tego reszta drużyny.

Scena 3

Izolda opowiada Brangenie o swoim pierwszym spotkaniu z Tristanem-Tantristem (anagram, pod którym się u niej pojawił, poszukując uleczenia z ran) i jak rozpoznawszy w nim zabójcę swego narzeczonego Morolda, pozwoliła jednak ujść z życiem (motyw miłości do jej słów: „er sah mir in die Augen. Seines Elendes jammerte mich”). Skarży się Brangenie, że nie może znieść obojętności Tristana. Pragnie, aby oboje zginęli. Brangena przypomina jej o różnych magicznych napojach, w jakie zaopatrzyła ją matka-czarownica (motyw Tristana), m.in. o napoju zapewniającym miłość wybranej osoby (Liebestrank). Izolda jednak żąda, aby podać dla niej i Tristana napój śmierci (Todestrank, zwany też eufemistycznie napojem zapomnienia – Vergessens Trank – bo o ich miłości zapomnieć nie spo-

sób). Jej słowom towarzyszą motywy śmierci i przeznaczenia. Zrywa się wiatr (okrzyki marynarzy) – ku rozpaczycy Izoldy żeglują coraz szybciej do celu.

Scena 4

Kurwenal przychodzi z poleceniem od Tristana, aby Izolda przygotowała się do zejścia na brzeg, gdzie czeka na nią król Marke. Ona jednak żąda, by Tristan się przed nią sam stawił (motyw śmierci, Tristana i znów śmierci).

Scena 5

Dramatyczna i muzyczna kulminacja Aktu I. Składa się z trzech faz o stale rosnącym napięciu: **1.** Nadejściu Tristana towarzyszy motyw przeznaczenia (przeziębłe fanfary blachy i smyczki). Oboje prowadzą konwencjonalną rozmowę na tematy zastępcze, za którą jednak można domyślić się nurtującego ich uczucia. Izolda zaczyna od wyrzutów, że Tristan ignorował jej wezwanie – on odpowiada, że taki zwyczaj. Na to ona, że zwyczaj nakazuje również pojednać się z wrogiem. Przypomina mu, jak przybył do niej, już po zabójstwie Morolda, ciężko ranny, w poszukiwaniu uzdrowienia. Mienił się Tantristem, ale Izolda i tak rozpoznała w nim zabójcę swego narzeczonego. Widząc go cierpiącego i bezbronnego, nie miała jednak siły go wydać, czy własnoręcznie zabić, choć poprzysięgła sobie pomścić Morolda. A teraz, choć go wtedy oszczędziła (w domyśle: nie z samej litości, lecz dlatego, że go pokochała), on przybył po nią jak po haracz dla swego władcy. Pojednać ich może tylko śmierć i w tym celu przyzywa Brangenę z przygotowanym wcześniej napojem (motyw przeznaczenia). Okrzyki marynarzy zwiastują rychły koniec podróży. **2.** Na pytanie Tristana, gdzie są, Izolda odpowiada, że u celu (motyw śmierci, bo dla niej to znaczy, że wkrótce umrą). On chętnie zgadza się wypić „napój zapomnienia”, bo wie, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Piją oboje napój podany przez Brangenę w przekonaniu, że to napój śmierci, podczas gdy ta podała im napój miłości. Ona wydziera mu czarę, by starczyło i dla niej. **3.** W orkiestrze motyw śmierci przekształca się w motyw pragnienia miłości, potem motyw

Tristana i jak na początku preludium (motywy pragnienia miłości i miłości, gdy oboje wymieniają swoje imiona). Następnie motyw miłosnej ekstazy. Kurwenal i Brangena na próżno usiłują uprzytomnić im, że dobijają do brzegu, gdzie czeka król z całym dworem. Jest to pierwszy wybuch ich uczuć – tym bardziej szokujący, że dokonuje się na oczach wszystkich (z królem włącznie).

Akt II

Wstęp orkiestrowy: Motywy: nienawistnego kochankom światła (dziennego i oświelenia w ogóle), oczekiwania i miłosnej niecierpliwości (flet). Dalej motyw pragnienia miłości. To muzyczny wyraz uczuć Izoldy. Gdy kurtyna się podnosi, słychać cichnące głosy rogów.

Scena 1

Noc. Izolda z Branganą na tarasie pałacu królewskiego nasłuchają cichnących odgłosów polowania (orkiestra ilustruje szmer liści i szum wody). Brangena ostrzega swoją panią przed Melotem, rzekomo najlepszym przyjacielem Tristana – jej zdaniem to nie dzikiego zwierza tropi prowadzona przez niego drużyna. Mimo jej ostrzeżeń, Izolda gasi pochodnię – znak dla czekającego w ukryciu Tristana, że może się z nią połączyć (motyw niecierpliwości oraz śmierci w momencie zgaszenia).

Scena 2

Wielki duet miłosny, będący w istocie opisem drogi świadomości od stanu rozbudzenia, poprzez największe spotęgowanie, aż do całkowitego wygaszenia (trwa ponad pół godziny). Motyw oczekiwania. Chaotyczne okrzyki obojga. Skarga Tristana na światło, co tak długo nie chciało zgasnąć. Dłuższy czas dominuje motyw światła, słychać motyw niecierpliwości. Oboje wyrzekają na dzień, który nie pozwala im ujawnić prawdziwych uczuć i zmusza do grania konwencjonalnych ról. Paradoksalnie, dzień to dziedzina ułudy, a noc – czas prawdy. Nocny mrok jest też symbolem uczucia, które, nie-uświadomione, popychało ich ku sobie, niezależnie od świadomie

podejmowanych działań. „Napój miłości”, który oboje piją, wyraża to, że ich uczucie przekracza „bramę świadomości”. W pierwszej części duetu kochankowie wspominają to przejście „ze szczegółami”. Instrumentalny epizod oparty na motywie pragnienia miłości prowadzi do drugiej części duetu, w której wiodącą rolę przejmuje motyw miłosnego spełnienia („O sink hernieder, Nacht der Liebe”, oparte na pieśni Wagnera *Traüme* do słów Matyldy Wesendonk). Teraz noc staje się dla nich synonimem nie tyle osiągnięcia głębszej świadomości, ile raczej całkowitego jej wygaszenia. Pragną tego, wiedząc, że inaczej będą musieli znów rozłączyć się w świetle dnia. To wątek Schopenhauerowski – zanegowanie woli życia, ale w specjalnym, Wagnerowskim ujęciu (poprzez przeżycie nie tyle współczucia, ile miłości). Brangena ostrzega upojonych sobą kochanków, że dzień jest bliski („Einsam wachend in der Nacht”; śpiewa na tę samą melodię, co oni, jakby wtopiona w noc, niesłyszalna dla nich – słuchacz też musi uważać, żeby ją usłyszeć). Izolda wyraża ostatnią wątpliwość, ontologicznie uzasadnioną, a mianowicie: jeśli umrą oni, to czy wraz z nimi nie umrze i ich miłość? („Doch uns're Liebe, heißt sie nicht Tristan und – Isolde?”). Tristan odpowiada w duchu dość mętnej (niemieckiej) metafizyki, że śmierć może zniszczyć tylko to, co ich dzieli, a więc nie miłość, która ich przecież łączy. To oczywisty logiczny błąd: usunięcie tego, co miało się połączyć, usuwa zarazem przeszkody połączenia, ale tylko takie, które zakładały istnienie członów tego połączenia. W trzeciej, ostatniej, części duetu prowadzenie obejmuje motyw miłosnej śmierci (Tristan: „So starben wir”), której oboje już nie tylko pragną, ale do niej teraz dążą. Nie chodzi im o samobójstwo na drodze picia jakiegoś kolejnego napoju, lecz o osiągnięcie stanu samowygaszenia świadomości. Chcą zatracić swą indywidualność, jednocząc się bez reszty. Skoro zaś świadomość ma naturę indywidualną, to musi przy tym ulec wygaszeniu. Drugie ostrzeżenie Brangeny („Habet acht!”). Orkiestra zupełnie zrywa się z łańcucha. Pod sam koniec powraca motyw niecierpliwości – tym razem odnosi się on do śmierci, której oboje oczekują.

Scena 3

Wpadka. Motyw światła. Sytuacja analogiczna do tej ze Sceny 5. Akcie I: tam pojawienie się króla i dworzan przeszkodziło im osiągnąć świadomość tego, do czego doszli dopiero w następnym akcie. Podobnie i teraz nie mogą osiągnąć tego, czego pragną – stanie się to dopiero w Akcie III. Te dwie przeszkody na drodze przemian ich świadomości stanowią jedyne uzasadnienie trzyaktowej budowy dzieła. Zarazem są to jedyne w gruncie rzeczy elementy obiektywnej akcji dramatu. Cała reszta rozgrywa się w duszach kochanków i towarzyszących im osób (myśli i uczucia). Długi monolog króla nie mogącego uwierzyć w zdradę najwierniejszego z wiernych, który zresztą sam namawiał go usilnie do ożenku z Izoldą. Tristan (jego motyw) nie ma królowi nic do powiedzenia. Pyta Izoldę czy chce podążyć za nim tam, gdzie nie świeci słońce. Izolda zgadza się. Sprowokowany Melot rani go śmiertelnie.

Akt III

Przygrywka: motyw skargi. Materiał z innej pieśni do słów Matyldy Wesendonk: nr 5 *Im Treibhaus*.

Scena 1

Śmiertelnie ranny Tristan, dogładany przez Kurwenala, oczekuje przybycia Izoldy. Pasterz obserwuje morze – w razie zaoczenia statku wysłanego po Izoldę ma zagrać wesoło. Tymczasem jego smutna melodia (rożek angielski w kulisach) budzi Tristana z omdlenia ku nieopisanej radości jego towarzysza. Z trudnością uświadamia on sobie, gdzie jest i przypomina minione wypadki. Był już „im weiten Reich der Weltennacht”. To, co go przywróciło do życia, to pragnienie spotkania ukochanej („Isolde noch im Reich der Sonne!”). Przejmująco skarży się na oślepiające światło dnia („Verfluchter Tag mit deinem Schein!”). Jest to gra słów: „scheinen” znaczy „świecić”, a „Schein” – pozór). Choć Kurwenal sądzi, że Izolda może uleczyć jego pana swą sztuką, jak to się już raz stało, to Tristan oczekuje jej wyłącznie po to, by mogli razem dopełnić postanowienia powziętego w poprzednim akcie. Powracają motywy: Tristana, światła,

pragnienia miłości, śmierci, miłosnej niecierpliwości. Pograżony w malignie nieustannie zapytuje Kurwenala, czy nadpływa statek. Zdaje mu się, że go rzeczywiście widzi i po wybuchu gorączkowego uniesienia opada znów bez sił na posłanie. Przeklina życie będące jedynie pasmem cierpień (wspomina, że jego ojciec zginął przed jego urodzeniem, a matka zmarła przy porodzie). W końcu ukazuje się okręt płynący z północy (wesoła melodia pastuszej fujarki).

Scena 2

Na wieść o przybyciu Izoldy Tristan zrywa opatrunki. Chce natychmiast odejść z tego świata i połączyć się w śmierci z Izoldą. Umiera na jej rękach (motyw śmierci i pragnienia miłości), a ona, zrozpaczona (motyw miłosnej śmierci), traci przytomność.

Scena 3

Pasterz oznajmia zbliżanie się następnego statku. Przybywa król z dworzanami. Kurwenal broni im przystępu do Tristana i pada martwy przy swoim panu. Król oznajmia, że przybył, aby połączyć kochanków, ale ze zgrozą stwierdza, że spowodował tylko, iż śmierć zebrała jeszcze większe żniwo. **Miłosna śmierć Izoldy** („Mild und leise wie er lächeld”, motyw miłosnej śmierci, miłosnej niecierpliwości, Tristana i światła). Jej słynny monolog zamyka tę „najsmutniejszą na świecie historię” w tak piękne ramy, że słuchacz może doznać *katharsis* (Roman Ingarden mówi w takim wypadku o doznaniu jakości metafizycznych).

Die Meistersinger von Nürnberg (Śpiewacy-majstrowie
z Norymbergi)

w 3 aktach (bez określenia gatunkowego,
ale jest to komedia) 1867

Osoby:

Hans Sachs, szewc, postać historyczna (bas)
Veit Pogner, złotnik (bas)
Kunz Vogelgesang, kuśnierz (tenor)
Konrad Nachtigall, blacharz (bas)
Sixtus Beckmesser, pisarz miejski (bas)
Fritz Kothner, piekarz (bas)
Balthasar Zorn, konwisarz (tenor)
Ulrich Eißlinger, korzennik (tenor)
Augustin Moser, krawiec (tenor)
Hermann Ortel, mydlarz (bas)
Hans Schwarz, pończosznik (bas)
Hans Foltz, kotlarz (bas)
Walter von Stolzing, młody rycerz z Frankonii (tenor)
Dawid, terminator u Sachsa (tenor)
Ewa, córka Pognera (sopran)
Magdalena, piastunka Ewy (mezzosopran)
Strażnik nocny (bas)
Mieszczanie, kobiety, czeladnicy, terminatorzy, dziewczęta, lud

Rzecz dzieje się w Norymberdze w poł. XVI w.

Czas trwania: 4 godz. 15 min.

Preludium

Najsławniejsza z Wagnerowskich uwertur; niezrównane wykorzystanie możliwości brzmieniowych klasycznej orkiestry, powiększonej tylko o harfę. I część: ekspozycja kolejnych siedmiu motywów:

Śpiewacy (dostojny marsz towarzystwa śpiewaczego), Westchnienia (Waltera do Ewy, drewno), Fanfara Śpiewaków (cd. motywu Śpiewaków, blacha), Przesłanie (Sachsa do publiczności w finale Aktu III, prowadzenie przejmują skrzypce, blacha akompaniuje), Cierpienie (smyczki), Miłość (smyczki i drewno, *piano*) i Żarty (terminatorów, *scherzando*). Nb. *Śpiewacy norymberscy* obfitują w żarty muzyczne, niektóre całkiem udane). II część (*tutti*): w kodzie kontrapunktyczne połączenie (nałożenie na siebie granych równoległe) trzech głównych motywów: Miłości (w augmentacji x2, jakby wszystkich obejmowała), Śpiewaków i Fanfary. Oznacza to jedność sztuki i miłości.

Akt I

(w kościele św. Katarzyny)

Scena I

Kończący nabożeństwo chorał (O Janie Chrzcicielu), w przerwach na oddech między kolejnymi wersami interpolowane są motywy: westchnień, cierpienia i miłości. Ilustruje to wymianę znaczących spojrzeń Waltera i Ewy, siedzących po przeciwnych stronach nawy (jak to jeszcze nie tak dawno i u nas w wiejskich kościołach bywało). Młodzi najwyraźniej przypadli sobie do gustu gdy tylko się ujrzeni – poprzedniego dnia, w domu Pognerów, gdzie Walter ubijał interes. Przy wyjściu bez wielkich ceremonii zagaduje on Ewę (Ewunia – Evchen), czy jest zaręczona. Śmiałość poniekąd zrozumiała, bo to szlachcic (ein Ritter), a ona jest mieszczką, choć z bardzo szacownej rodziny. I ona ma się ku niemu: odsyła Lenę po chustkę, a potem spinę, umyślnie zostawione w ławce, żeby mu rzec słówko. W trakcie rozmowy Waltera z Ewą i Magdaleną (zdrobniale: Leną) pojawiają się motywy szewca (tj. Sachsa – gdy Ewa żąda, by Magdalena pomogła jej i Walterowi, a ta pyta, czy Ewa straciła rozum; chodzi o to, że właśnie Sachs okaże się pomocnikiem zakochanych) i Dawida (terminatora Sachsa, narzeczonego Magdaleny – zaraz potem, gdy Ewa pyta Lenę, czy rycerz nie wydał się jej podobny do Dawida, króla na sztandarze towarzystwa śpiewaczego, Lena myśli, że chodzi o jej narzeczonego). Lena wyjaśnia Walterowi, że Ewa odda rękę zwycięzcy jutrzejszego konkursu śpiewaczego. Scenę kończy duet

Waltera i Ewy oparty na motywie miłości (od jej pytania: „Seh ich Euch wieder?“). On jej ofiaruje „Gut und Blut”, ona jemu „Herz, sel’ger Glut”. Wtrąca się Lena: „Schnell heim! Sonst geht’s nicht gut!”, a Dawid kręci głową nad odwagą Waltera: „Gleich Meister? Oho! Viel Mut!”

Scena 2

W otoczeniu terminatorów (Lehrbuben), uwijających się przed zebraniem majstrów, Dawid objaśnia Walterowi zasady konkursu śpiewaczego i kompozycji pieśni („Der Meister Tön und Weisen, gar viel an Nam und Zahl” – Wagner przytacza tu autentyczne terminy z epoki) – Walter tylko wzdycha („Hilf Himmel! Welch endlos Töngeleis!”), ale jest zdecydowany stanąć do konkursu. Dawid wspomina, jak Sachs kopniakami utrwała mu wspomniane zasady („die Knieriehm-Schlagweis’ der Meister mir singt” – motyw Szewca). Nb. słowa Dawida: „Denn Singer und Dichter müßt Ihr sein, eh’ Ihr zum Meister kehret ein” – to artystyczna autocharakterystyka Wagnera. Dawid objaśnia Walterowi poszczególne etapy prowadzące do stopnia mistrzowskiego, wspomina o roli sędziego („Merker”) w konkursie śpiewaczym – jest nim Beckmesser. W zakończeniu sceny motyw wianka z jedwabnych kwiatków – zwykłego trofeum w zawodach śpiewaczych („Das Blumenkränzlein aus Seiden fein”).

Scena 3

Rozpoczyna motyw zebrania majstrów – rozmowa Pognera z zawodzącym falsetem Sixtusem Beckmesserem, który konkuruje o rękę i posag Ewy. Widok Waltera zgłaszającego się do konkursu od razu budzi jego podejrzenia („Wer ist der Mensch? Er gefällt mir nicht!”, itd.). Sprawdzanie listy obecności (jeden nieobecny, usprawiedliwiony). Motyw Dnia Św. Jana towarzyszy monologowi Pognera: „Das schöne Fest, Johannistag”, który oznajmia, że aby umocnić opinię o majstrach jako szczerych miłośnikach sztuki, postanowił oddać rękę swej córki zwycięzcy zbliżających się zawodów śpiewaczych). Zaznacza zarazem, że, jeśli zwycięzca zawodów nie przypadnie jej do gustu, Ewa może mu odmówić. Jest to bardzo

nie w smak Beckmesserowi. Z drugiej jednak strony, Pognerówna może się wydać tylko za mistrza śpiewu – nie tego, to innego. Sachs zgłasza wniosek, by również zgromadzona publiczność miała głos – po to, by raz do roku, w czasie festynu Świętojańskiego, sprawdzić, czy zasady sztuki zgadzają się z opinią publiczności (mówi to jako alter ego Wagnera, który dawał wyraz takim poglądom w swoich pismach). Ten pomysł, jako zbyt nowatorski, nie znajduje jednak wśród majstrów uznania (najbardziej jest nim zgorzony Beckmesser, który zaczyna podejrzewać, że Sachs, któremu zarzuca, że komponuje piosenki uliczne, sam zamierza konkurować do ręki Ewy). Od momentu wezwania Waltera przez Pognera („Mein Junker von Stolzing, kommt herbei”) zaczyna dominować motyw Waltera, w kilku wariantach, do jednego z nich śpiewa on swoją pierwszą pieśń, „autoprezentacyjną” – „Am stillen Herd” (wymienia jako swego mistrza Waltera von der Vogelweide – jest to postać historyczna, ale także występująca w *Tannhäuserze*). Pokraczny motyw Beckmessera, gdy ten przedstawia się młodemu rycerzowi jako sędzia w konkursie i zasiada w swym boksie („Ein saures Amt, und heut’ zumal”, jakby karykatura rycerskiego motywu von Stolzinga). Następnie Fritz Kothner odczytuje Walterowi *leges tabularum*: zasady budowy pieśni konkursowej. Walter, usadzony w specjalnym, przepisowym krześle, śpiewa pieśń kandydacką – „Fanget an!” (do innego wariantu swego motywu). Jej uznanie oznacza „wyzwolenie” autora na czeladnika w sztuce śpiewaczej. Zostaje ona jednak odrzucona przez większość (szczególnie miążdząco jest oceniona przez Beckmessera). Docenia ją tylko Sachs, który wyraża to przy wtórze motywu Przyjaźni – po słowach „Halt! Meister! Nicht so geeilt [...] Des Ritters Lied und Weise sie fand ich neu, doch nicht verwirrt”. Walter podejmuje śpiew – tym razem ze złością i wyraźną aluzją do majstrów, co wywołuje awanturę i dyskwalifikację, ale obok motywu cierpienia słychać motyw wianka z jedwabnych kwiatów – tradycyjnej nagrody w konkursie, co sugeruje, że kandydat jeszcze nie przepadł z kretesem.

Akt II

Skrzyżowanie ulic – naprzeciwko siebie narożne domy Sachsa i Pognera. Przed domem Sachsa rośnie krzak bzu – rzekomo kwitnący, choć to już noc Świętego Jana, przed domem Pognera – rozłożysta lipa otoczona krzakami. W orkiestrowym wprowadzeniu motyw Dnia Św. Jana. Letni wieczór.

Scena 1

Dawid marzy o jutrzejszym konkursie (motyw Wianka). Lena przyniosła Dawidowi, który u Sachsa bywa często na diecie („arm Hungerweise singt er glatt”, jak żartowali terminatorzy w Akcie I) coś do zjedzenia z kuchni Pognerów. Jest sporo starszą od Dawida panną, ale podkochuje się w nim i nazywa pieśczośliwie swoim skarbuniem (Schätzel). Wypytuje go o to, jak poszło Walterowi i gdy dowiaduje się o jego porażce, zabiera mu smakołyki sprzed nosa, a terminatorzy śmieją się z niego. Z jego reakcji dowiadujemy się, że Dawid jest dość porywczego usposobienia. Sachs (jego motyw) zapędza go do roboty.

Scena 2

Pogner, wracając z wieczornego spaceru z Ewą, zastanawia się, czy nie wstąpić po sąsiedzku do Sachsa – właściwie to jego miał na myśli, gdy zgłaszał rękę swej córki jako nagrodę w jutrzejszym konkursie. Ewa nie chce nic w tej kwestii powiedzieć. Pogner chwali piękny wieczór (motyw Norymbergi o charakterystycznej, łamanej linii melodycznej – jakby kontur dachów staromiejskich kamieniczek). Zapytuje córkę, czy nie cieszy się, że jutro na oczach całego miasta wybierze sobie zwycięzcę konkursu na męża. Ona myśli tylko o Walterze. Nakłania ojca, żeby wszedł do domu, sama schodzi się z Leną i po chwili obie też wchodzi do domu.

Scena 3

W rozmowie Sachsa z Dawidem motyw szewca, potem w monologu Sachsa o bzach, szyciu butów i poezji („Was duftet doch der Flieder”), motyw rozterki (obój solo, później skrzypce). Przypominając sobie

występ Waltera, przyznaje młodemu rycerzowi prawdziwy talent, znakomicie obywający się bez obowiązujących reguł sztuki śpiewaczej.

Scena 4

Rozmowa Sachsa i Ewy przy akompaniamencie jej motywu (*dolce*). Ewa przyszła spytać o Waltera, ale zaczyna okrężną drogą, trochę przy okazji podpuszczając Sachsa, że to on mógłby zostać jutro zwycięzcą. W końcu Sachs oznajmia, że rycerz przepadł z kretesem (motyw Waltera). Ironiczna wersja biblijnego porzekadła, że nikt nie jest prorokiem we własnym kraju (aluzja do trudnych początków samego Wagnera): „wer als Meister war geboren, der hat unter Meistern schlimmsten Stand”. Lena woła Ewę do domu i oznajmia jej, że Beckmesser oczekuje jej pojawienia się w oknie, gdy on będzie pod nim śpiewał dziś w nocy skomponowaną specjalnie dla niej serenadę. Ewa proponuje Lenie, żeby to ona, przebrana w jej suknię, ukazała się Sixtusowi, ta zaś przewiduje wybuch zazdrości Dawida, którego okno jest naprzeciw. Zjawia się Walter (jego motyw), Ewa wyrывa się do niego, już bez obsłonek zwracając się do niego: „ty”: („Ja, Ihr seid es; nein, du bist es”).

Scena 5

Walter rozgoryczony opowiada o swej porażce, przypisując ją małościowości majstrów potrafiących tylko niewolniczo trzymać się swych rzemieślniczych zasad. Namawia Ewę, żeby z nim uciekła. Ewa uspokaja go, że głos rogu to tylko sygnał nocnego stróża („Geliebter, spare den Zorn!”) – motyw Nocy Świętojańskiej. Walter kryje się w cieniu lipy, a Ewa znika w domu, by po chwili ukazać się w sukni Leny. Sachs postanawia zapobiec ucieczce zakochanych. Wołanie nocnego stróża, fałszywie dmącego w róg. Gdy młodzi chcą uciekać, okazuje się, że mają odcięte wszystkie drogi: Sachs umieścił latarnię w oknie wychodzącym na ulicę między domami, a sam siedzi w oknie z drugiej strony domu. Z kolei ulicą wzdłuż domu Pognera zbliża się stróż. Walter i Ewa chowają się w krzakach pod lipą. Gdy stróż ich mija, nadchodzi za nim, zgodnie ze swoją wcześniejszą zapowiedzią, Beckmesser, strojący swoją lutnię. Zajmuje pozycję między domami

(Sachs usuwa stamtąd światło, a sam, z drugiej strony domu, zaczyna śpiewać swoją pieśń o „praszewcu”, która dla Ewy stanowi aluzję, że Sachs poznał jej zamiary, a Beckmesserowi przeszkadza rozpocząć serenadę. W końcu zawierają kompromis: szewc jako sędzia, uderzeniami młotka w zelówki zaznaczać będzie błędy podczas śpiewu Beckmessera. Jest ich tyle, że kończy buty wcześniej, niż Beckmesser swoją serenadę (motyw Serenady) przy akompaniamencie lutni. Hałas budzi wszystkich sąsiadów.

Scena 6

Kłótnia i bijatyka: Udział biorą wszyscy mieszkańcy: na ulicy i w oknach, przekrzykując się wzajemnie. Bójkę wszczyna Dawid, rzucający się z lagą na Beckmessera. Scena ta skomponowana jest jako szesnastogłosowa wokalnie-instrumentalna fuga podwójna na motywach ciągów i serenady. Kończy ją wołanie stróża, na głos którego wszyscy rozbiegają się do domów (Sachs przygarnia Waltera). W zakończeniu aktu ponownie pojawia się motyw Nocy Świętojańskiej, na jego tle motywy ciągów i serenady.

Akt III

Wstęp orkiestrowy: motyw skargi (Sachsa wyrzekającego się miłości do Ewy – wiolonczele), a po nim pozdrowienia (Hymn Reformacji – blacha) i pieśni o praszewcu (w wersji lirycznej).

Scena 1

Rozpoczyna się od motywu Dawida próbującego obudzić Sachsa z zamyślenia. Przypomina mu, że dziś święto i dzień zaślubin. Sachs stwierdza, że w takim razie wczorajsze wydarzenia to był wieczór kawalerski (Polterabend). Dawid, jeszcze pod ich świeżym wrażeniem, zaczyna śpiewać chorał świętojański na melodię serenady Beckmessera i dopiero na zdziwione „Was?” Sachsa poprawia się. Przypomina mu, że dziś jego imieniny (św. Jana) i konkurs śpiewaczy. Monolog Sachsa: „Wahn, Wahn!” z motywem skargi, a następnie, gdy wspomina miniony wieczór: motywy Norymbergi, ciągów, Nocy Świętojańskiej, dnia Św. Jana i wreszcie – miłości.

Scena 2

Rozpoczyna motyw przyjaźni (starego Sachsa i młodego Waltera). Walter wspomina, że miał piękny sen, a Sachs namawia go do opowiedzenia go, przy okazji przedstawiając Wagnerowską koncepcję poezji: „all Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei”. Dodaje Walterowi otuchy, mówiąc, że nietrudno w wiośnie życia śpiewać pięknie o miłości i zabiera się do spisywania snu rycerza. Pieśń konkursowa (a zarazem mistrzowska), która przyśniła się Walterowi („Morgenlich leuchtend in rosigem Schein”, kolejny wariant jego motywu). Składa się z dwóch zwrotek (tzw. sztolni - Stollen) o identycznej melodii oraz „odśpiewu” (Abgesang, na motywie miłości). Taką „matrymonialną” formę 2+1, zwaną „Bar” narzuca Walterowi szewc, a ów wlewa w nią treść swego snu. Drugi bar Walter wyśpiewuje już za jednym zamachem. Sachs zapowiada, że w trzecim i ostatnim powinno się objawić właściwe znaczenie jego snu, ale na razie obaj wychodzą, aby się przebrać (motywy miłości, Norymbergi, przyjaźni).

Scena 3

Odwiedziny Beckmessera, czującego jeszcze wczorajsze ciągi (nieco rozwlekła muzyczna ilustracja jego myszkowania po pracowni Sachsa: motywy: serenady, ciągów, skargi, Beckmessera, szewca, Waltera, pieśni konkursowej). Kradnie pieśń Waltera, a Sachsa oskarża, że jest jego konkurentem do ręki Ewy. Gdy ten zaprzecza, demonstruje notowaną ręką Sachsa pieśń. Sachs nakłania go do zatrzymania jej, a nawet wykorzystania w zbliżającym się konkursie. To wszystko – jak mówi – by upewnić go, że nie zamierza ubiegać się o rękę Ewy. Beckmesser po krótkim wahaniu łapie się na to, już czując się zwycięzcą („Beckmesser – keiner besser!”) i wybiega pędem.

Scena 4

Przychodzi Ewa (jej motyw) z rzekomą reklamacją, ale z jej poruszenia na widok Waltera Sachs widzi, o co idzie. Walter w natchnieniu śpiewa trzeci bar swojej pieśni. Sachs z rezygnacją stwierdza, że dał się właściwie wykorzystać Ewie w jej dążeniu do połączenia się

z Walterem. Ewa na pocieszenie rzuca mu się na szyję, mówiąc, że gdyby nie mus kochania Waltera, wybrałaby na pewno jego. Sachs, ni stąd ni zowąd, czyni tu aluzję do dziejów Tristana i Izoldy (motyw pragnienia miłości – związany z Izoldą i motyw króla Marke; są to autocytyaty z *Tristana i Izoldy*). Wzywa wszystkich do uczczenia chwili, w której narodziła się pieśń Waltera („eine Meisterweise ist gelungen”). Z tej okazji pasuje Dawida na czeladnika (*Gesell*) uderzeniem w twarz. Przemowa szewca to rodzaj chrztu nowej pieśni, więc towarzyszy jej melodia chorału o Janie Chrzcicielu. Na jego słowa odpowiada najpierw Ewa („Selig wie die Sonne”, od słów: „Einer Weise, mild und hehr” na melodię pieśni konkursowej), dołączają się kolejno: Sachs, Walter, Dawid i Lena (kwintet). Sachs daje sygnał do wymarszu na łąkę za miastem (*Festwiese*), gdzie rozpocznie się konkurs.

Scena 5

Rzeką (Pegnica) nadpływają łodzie, z których na brzeg wysiadają grupy uczestników uroczystości ze sztandarami cechowymi. Słychać kolejno cechy: szewców („Sankt Crispin”), krawców („Als Nürnberg belagert war”) i piekarzy („Hungersnot!”). Motyw tańca terminatorów (z dziewczętami przybyłymi z sąsiedniej miejscowości). Przy dźwiękach fanfar i własnego motywu pojawiają się majstrowie-śpiewacy w procesji, którą prowadzi Franz Kothner niosący sztandar z grającym na lutni królem Dawidem, za nim Pogner prowadzi Ewę. Zajmują swoje miejsca na przygotowanym podium. Pozdrowienie Sachsa przez lud jego własną pieśnią, o charakterze chorału, do słów historycznego Sachsa: „Wach auf, es nahet gen den Tag”. Odpowiedź Sachsa (motywy skargi, przyjaźni, zebrania cechu i Norymbergi). Krótka wymiana słów z przygotowującym się do występu Beckmesserem, któremu Sachs na próżno doradza w ostatniej chwili zrezygnować. Chwiejnym krokiem (motyw śpiewaków w dyminucji) Herr Stadtschreiber wkracza na scenę i rozpoczyna śpiew, niemiłosiernie przekręcając słowa pieśni. Powszechnie zdziwienie („Mein! was ist das? Ist er von Sinnen?”), w końcu ogólny śmiech. Beckmesser oskarża o swoją porażkę Sachsa („Verdammt

Schuster!”), ten zaś wyjaśnia, że po pierwsze nie jest autorem pieśni, która wymaga jedynie właściwego wykonania, by olśnić wszystkich. Wzywa Waltera, którego śpiew (jeden bar) wzbudza powszechny zachwyty. Publiczność podejmuje melodię od śpiewaka. Majstrowie wzywają Pognera do wręczenia Walterowi insygniów mistrzowskich – złotego łańcucha z trzema medalionami, ten jednak nie pragnie niczego innego prócz ręki Ewy. Sachs wzywa go, by nie gardził nagrodą cechową. Jego inwokacja to apoteoza sztuki śpiewaczej. Motywy śpiewaków, miłości, przesłania („ehrt Eure deutsche Meister; dann bannt Ihr gute Geister” – szanując swych niemieckich mistrzów [tj. wspierając artystów, a w szczególności mnie – Wagnera], zyskanie przychylności dobrych duchów [= dobrze na tym wyjdzie]), Norymbergi, fanfary i żartów.

Śpiewacy norymberscy to jakby optymistyczny negatyw *Tannhäusera* (pierwsza wersja tekstu powstała zaraz po ukończeniu *Tannhäusera*). I tu bohater przybywa „z innej sfery” (społecznej), aby zostać zaakceptowanym przez nowe środowisko. W tym celu musi podporządkować się pewnym rygorom (pedantycznym zasadom kompozycji), czemu na przeszkodzie stoi jego spontaniczna natura. Tym razem jego wybranka nie wyróżnia się niczym osobliwym oprócz urody. W głębszym sensie *Śpiewacy norymberscy* są też antytezą *Tristana i Izoldy*: Sachs wie, że mógłby zwyciężyć w konkursie, a Ewa może by nie miała odwagi odmówić swej ręki powszechnie uwielbianemu w Norymberdze szewcowi-poecie, ale nie chce – jak sam mówi w duecie z Ewą – wcielić się w rolę króla Marke (Tristanem byłby oczywiście Walter). Pomaga zakochanym ze szczerzej sympatii dla nich i dla – życia, co stanowi antytezę Schopenhaurowskiego pesymizmu i negacji woli.

Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel in 3. Aufzügen
(Uroczyste misterium sceniczne w 3 aktach) 1881

Osoby:

Amfortas (baryton)

Titurel (bas)

Gurnemanz (bas)

Parsifal (tenor)

Klingsor (bas)

Kundry (sopran)

I Rycerz Grała (tenor)

II Rycerz Grała (bas)

I Giermek (sopran)

II Giermek (sopran)

III Giermek (tenor)

IV Giermek (tenor)

Dziewczęta-kwiaty (soprany i alty)

Głos (alt)

Rycerze Grała (tenory i basy)

Młodzieńcy, chłopcy (tenory, alty, soprany)

Rzecz dzieje się na zamku Monsalwat („góra zbawienia”) i w jego okolicach; krajobraz o charakterze północnego stoku gór, rozdzielających łańską i arabską część wczesnośredniowiecznej Hiszpanii. Później na zamku Klingsora, położonym na południowym stoku, po stronie arabskiej. Stroje rycerzy i giermków Grała podobne jak u templariuszy (białe płaszczki i kaftany), godło – wzlatająca gołębica.

Czas trwania: 4 godz. 15 min.

Preludium

Dwukrotna ekspozycja tematu będącego połączeniem kolejno i bez przerwy po sobie następujących motywów miłości (albo Ostatniej Wieczery), rany Amfortasa i włóczni Św. Maurycego (którą przebito bok ukrzyżowanego Chrystusa). „Tremolando smyczków i pasaże harf niosą go w nadziemskie wyżyny” (Jachimecki). Po generalnej pauzie temat ten powraca w tonacji molowej. Po kolejnej pauzie motyw Grała z charakterystycznym wznoszącym się zakończeniem (dwakroć, instrumenty dęte). Znów pauza, po której puzyony i rogi grają motyw wiary (kilkakrotnie, potem przejmuje go drzewo, interpolacja motywu Grała w smyczkach). Tremolando kontrabasów, po nim epizod na motywie miłości i rany (już bez włóczni), po czym motyw odkupienia, a następnie cierpienia Amfortasa.

Akt I

Scena 1

Słysząc hejnał grany z zamku Grała – wezwanie do porannej modlitwy. Kolejno: motyw miłości – odezwanie się Gurnemanza¹⁵ – motyw Grała, motyw wiary (blacha, potem smyczki), ponownie motyw Grała (blacha, następnie drewno). W słowach Gurnemanza „Toren wir, auf Lindrung da zu hoffen” i następnie „ihm hilft nur eines – nur der eine” – motyw czystego prostaczka (Der Reine Tor) – nawiązanie do widzenia Amfortasa, że tylko taki oświecony współczuciem („durch Mitleid wissend”) może przynieść mu wybawienie z cierpienia od rany zadanej przez Klingsora zrabowaną świętą włócznią. Gdy rycerze spostrzegają Kundry, słysząc w orkiestrze motyw cwału (jej konia), a następnie (po słowach pierwszego rycerza „Da schwang sich die wilde herab”) właściwy motyw Kundry¹⁶. Po kwes-

¹⁵ Typ starego piernika, pełni on rolę narratora-zapchajdziury.

¹⁶ Kundry jest – nie licząc dziewcząt-kwiatów, które są faktycznie rodzajem flory – jedyną kobiecą postacią w *Parsifalu* i przy tym bardzo osobliwą. Dziwne jest jej zachowanie i rola: z jednej strony działa jako agentka Klingsora, który ma ją w swej mocy, ale z drugiej – dokonuje licznych dobrodziejstw na rzecz Zakonu Grała. Od strony psychologicznej jej zacho-

tii Kundry („Fragt nicht weiter. Ich bin müde”) w wiolonczelach motyw Amfortasa (którego właśnie wnoszą). Słysząc go ponownie do słów króla (melodia klarnetu i oboju w ich trakcie, to inny motyw – ulgi, ew. leśnego poranka). W następującym po tym opowiadaniu króla słysząc w słowach „Durch Mitleid wissend... der reine Tor” ponownie motyw prostaczka. W dialogu króla z Kundry – jej motyw. Gdy król zostaje odniesiony do kąpieli – motyw Amfortasa i ulgi. W rozmowie Gurnemanza z giermkami o nieszczęściach spotykających drużynę Grała podczas nieobecności Kundry występują oddzielnie motywy rany i włóczyń oraz motyw cierpienia. W opowiadaniu Gurnemanza o historii zamku Grała – tajemniczy motyw czarów (Klingsora, który pragnie nim zawładnąć; pierwszy raz – po wzmiance, że Titurel, budowniczy zamku, znał Kundry). W opowieści Gurnemanza o tym, jak Grał i włóczyń trafiły do Titurela – motyw Wielkiego Piątku. Później, gdy wymienia imię Klingsora, klarnet podaje jego motyw (po słowach „Klingsor, so hart ihn Müh' auch drob beschwert”). Nieco później – motyw dziewcząt-kwiatów (Blumenmädchen) z ogrodu Klingsora. Na koniec raz jeszcze powraca Gurnemanz do prorocznego snu króla o prostacku – motyw tegoż, a zaraz potem gwałtowna zmiana wprowadzająca fanfarowy, rycerski motyw Parsifala¹⁷ (jego osobisty, nie jako prostaczka – poprzedza on jego pojawienie się). Ponownie, gdy Parsifal odzywa się (prostacko, bo nie ma rycerskiego wykształcenia)¹⁸. Raz jeszcze, ci-

wanie zdradza objawy schizofrenii. Wydaje się, że w tej postaci wyładował się mizoginizm starzejącego się Wagnera.

¹⁷ Imię Parsifal (u Wolframa von Eschenbach: Perceval) jest wariantem gaelickiego Peredur, z *per gedur* – „szukający misy (tzn. Grała)”. Wagner błędnie wywodził je z perskiego *fal parseh* – czysty głupiec, co wkłada w usta Kundry w scenie kuszenia.

¹⁸ Nie ma nawet miecza, lecz posługuje się bronią prostaka: łukiem. Gdy Gurnemanz mówi, że łabędź ustrzelony przez niego „sein Weibchen zu suchen flog der auf” – motyw łabędzia z Lohengrina. Nie ma to żadnego sensu, bo tamten łabędź był przecież zaklętym królewiczem Gotfriedem, który w czasach akcji *Parsifala* jeszcze się nie narodził.

cho i wolniej, gdy Gurnemanz pyta go o pochodzenie („Wo bist du her?”). Gdy Parsifal zaczyna wspominać matkę – motyw Herzeleidy (etym.: *Herz* – serce, *Leid* – cierpienie). Zaraz po nim znowu motyw Parsifala. Kundry objaśnia, że jest on pogrobowcem, a teraz także pełnym sierotą, bo matka, nie mogąc się doczekać jego powrotu, zmarła ze zgrzyoty. To tak, jak Tristan i Zygfryd (sam Wagner stracił ojca jako niemowlę). Kundry zaczyna odczuwać senność (motyw czarów). Lęka się tego, bo przeczuwa, że we śnie zawładnie nią Klingsor, by użyć do swych bezceństw (por. wcześniejsze aluzje do jej tajemniczych zniknięć, gdy rycerze Grała wpadali w sidła Klingsora). Mówi: „Die Zeit ist da!” – te same słowa wypowie Klingsor, budząc ją ze snu w ogrodzie swego zamku (Akt II). Poczynając od słów Gurnemanza „Vom Bade kehrt der König heim”, zaczyna pojawiać się powolny, marszowy motyw zamku Grała. Muzyka przeistoczenia – *Verwandlungsmusik*¹⁹. Gurnemanz, skonstatowawszy, że głupota Parsifala jest zaiste wyjątkowa (jako stary seksista zauważa, że dorównuje mu w tym względzie tylko Kundry – jedyna kobieta w okolicy), postanawia przekonać się, czy nie on jest oczekiwanym prostaczkiem i prowadzi go do zamku, gdzie właśnie rozpoczyna się nabożeństwo. U wejścia wita ich motyw cierpienia. Potem motyw dzwonów (świętyni Grała). Po odezwaniu Gurnemanza: „Jetzt achte wohl und laß mich sehn” – motyw Grała *ff*.

Scena 2

Świątynia Grała: Sala kolumnowa nakryta kopułą. Chór rycerzy Grała – motyw Grała i dzwonów. Motyw cierpienia w głosach młodzieńczych („Der sündigen Welten” – wspominają cierpienie Zbawiciela za grzechy świata). Ponownie motyw Grała (orkiestra) i motyw wiary (głosy dziecięce). Po apelu Titurela (rodzaj zombie) – monolog Amfortasa: „Wehe! Wehe mir der Qual!” – motyw cierpienia. Amfortas to jakby spotęgowany Tristan z Aktu III. Pier-

¹⁹ Czy słowa Gurnemanza: „zur Raum wird hier die Zeit” można uważać za antycypację teorii względności?

wotnie zresztą Wagner chciał wprowadzić Parsifala-pocieszyciela do Aktu III *Tristana i Izoldy*. Dlatego całego *Parsifala* można potraktować jako pewnego rodzaju rozwinięcie niektórych wątków tristanowskich. Gdy Amfortas wzbrania się odsłonić Grala („Nein! Laßt ihn unenthüllt!”) – motyw Kundry (sprawczyni jego upadku). Gdy Amfortas kończy – głosy dziecięce i motyw prostaczka, a po nich głosy męskie (rycerzy) i motyw Grala. Odsłonięcie Grala: głosy dziecięce wypowiadają formułę przeistoczenia – motyw miłości (Ostatniej Wieczery). Scenę kończą motywy prostaczka, Parsifala i Grala. Przegnanie Parsifala, który, zapytany przez Gurnemanza, czy zrozumiał to, czego był świadkiem, kręci tylko w milczeniu głową. Głos z wysokości: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor” („oświecony współczuciem czysty prostaczek”).

Akt II

Wstęp orkiestrowy: Motywy Klingsora, cierpienia, Kundry, czarów.

Scena 1

Klingsor oczekuje nadejścia Parsifala (motyw prostaczka). Przyzywa Kundry: „Auf denn! Ans Werk!”. Ostrzega ją, że zbliża się najtrudniejszy przeciwnik, którego chroni zbroja głupoty (chodzi raczej o prostotę). Kundry próbuje się sprzeciwić (drwi, że Klingsor był w stanie oprzeć się jej kuszeniu tylko dzięki temu, że uciał sobie to i owo), ale bezskutecznie – Klingsor dobrze zna ciężące nad nią przekleństwo. W dalszym ciągu tej sceny, oprócz wymienionych, jeszcze motyw Grala, gdy Klingsor wyraża nadzieję, że go posiadzie („und bald – so wahn’ ich – hüt ich mir selbst den Gral”). Czarownik wzywa swoich rycerzy i zadowolony obserwuje ich porażkę w starciu z Parsifalem (motyw Parsifala), bo zostali oni użyci jedynie jako przynęta dla śmiałka, który, rozgrzany zwycięstwem, ma wpaść prosto w zastawione na niego sidła.

Scena 2

W obrębie zamkowych murów wylania się czarodziejski ogród Klingsora, urządzonego na podobieństwo ogrodów Alhambry (analogia do

jaskini Wenus w *Tannhäuserze*). Gotowe do zapylenia dziewczęta-kwiaty (motywy Parsifala i dziewcząt) droczą się z Parsifalem, który zrabiał ich rycerzy („temu – ramię, owemu – nogę”). On chętnie się z nimi przekomarza, ale pozostaje niewrażliwy na ich niedwuznaczne propozycje. Zresztą i one są tylko na przystawkę. Z kolei Kundry jako Wielka Nierządnica przyzywa go z krzaków po imieniu („Parsifal! – Weile!”), dając zarazem dziewczętom do zrozumienia, że to jej klient. Budzi się w nim wspomnienie matki, bo tylko ona zwracała się tak do niego (motyw Herzeleidy), a gdy Parsifal pogrąża się w żalu, Kundry oznajmia mu, że pociechę da mu poznanie miłości i namiętnie go całuje, niby to przekazując mu pozdrowienie matki: „als Muttersegens letzte gruß/ der Liebe – ersten Kuß”. Motyw czarów i włóczni (orkiestra). W tym momencie Parsifal pojmuje (– współodczuwa) cierpienie Amfortasa („Amfortas! – Die Wunde! – Die Wunde!”); motyw Kundry, skargi, rany, Grała, Ostatniej Wieczery. Motyw odkupienia do słów Parsifala: „Erlöser! Heiland! Herr der Huld”. Z kolei Kundry próbuje wziąć go na litość. Wyznaje mu, że za to, iż zaśmiała się w twarz Jezusowi na krzyżu, nigdzie nie może znaleźć chwili wytchnienia (wariant wątku Żyda Wiecznego Tułacza). Błaga więc Parsifala, by ukoił ją w swoich objęciach. Gdy i to nie skutkuje, proponuje mu nierząd sakralny: „Mein volles Liebesumfängen läßt dich dann Gottheit erlangen!”. Przekonanie, że droga do świętości wiedzie przez największy grzech bywało żywione przez niektóre heretyckie odłamy chrześcijaństwa. Wydaje się, że np. Rasputin wyznawał je i praktycznie stosował, uprawiając orgie z rosyjskimi arystokratycznymi damami. Parsifal proponuje Kundry rozgrzeszenie za wskazanie drogi do (oczekującego na wybawienie z mąk) Amfortasa, ale na to z kolei ona nie chce się zgodzić i, wyczerpawszy już wszystkie swe sztuczki, przyzywa samego Klingsora, który ciska w Parsifala świętą włócznią (motyw włóczni – drewno, a sam lot ilustruje pasaż harfy). Ta jednak nie może zrobić krzywdy niewinnemu i, zawisając nad nim, zostaje przezeń pochwycona (podobnych sztuk dokonywał, i to z mniejszym i szybciej lecącym przedmiotem, bo strzałą, Winnetou w zasłużenie kultowym filmie produkcji niemiecko-jugosłowiańskiej, w którym zarówno India-

nie, jak i kowboje porozumiewali się teutońskim narzeczem). Czyni on nią znak krzyża (rozbrzmiewa przy tym motyw Grała, z którym włócznia stanowi komplet) – zamek i ogród zapadają się z wielkim hukiem pod ziemię. Na pożegnanie Parsifal daje raz jeszcze Kundry do zrozumienia, że jeśli pójdzie za nim w ślad (tzn. wyrzeknie się grzechu, co teraz powinno przyjść łatwiej, skoro jej pana diabli wzięli), może uzyskać rozgrzeszenie.

Akt III

Wstęp orkiestrowy ilustruje błędzenie Parsifala w poszukiwaniu drogi powrotnej do Grała, co – jak się można domyśleć po zmianach widocznych w tym akcie – trwa wiele lat.

Scena 1

Okolice zamku Grała. Ogólny rozkład i bezsilność. W krzakach słychać jęki Kundry, która jednak – jak widać – postanowiła skorzystać z rady Parsifala. Wypowiada ona do końca już tylko dwa słowa: „Dienen... dienen!”. Motyw Wielkiego Piątku (skrzypce, do słów Gurnemanza: „O Tag der Gnade ohnegleichen!”). Po słowach Gurnemanza motyw kwietnych łąk. Nadchodzi zakuty w czarną zbroję, niosący włócznię, nierozpoznany Parsifal (Jego motyw zmieniony – w augmentacji; w analogiczny sposób z motywu rogu Zygryda urobiony został motyw Zygryda-mężczyzny). Gurnemanz (w międzyczasie całkiem się zestarzał) rozpoznaje w przybyłym, który zdjął hełm i złożył broń, prostaczka (motyw rozpoczynający preludeum do Aktu I). Wysłuchuje opowieści o jego przejściach i sam mu opowiada o poważnych zaniedbaniach w służbie Grała. Przeczuwa w Parsifalu z dawna oczekiwanego wybawcę. Razem z Kundry obmywają go i namaszczają jako następcę Amfortasa (fragment motywu Parsifala w augmentacji, łączy się z motywem Grała). Parsifal udziela chrztu Kundry (motyw wiary). Muzyka Wielkiego Piątku (Karfreitagszauber) do dialogu Parsifala i Gurnemanza (drewno, akompaniują skrzypce). Udają się do zamku na nabożeństwo żałobne (Totenfeier) po śmierci Titurela (motyw zamku Grała i dzwonów żałobnych, motyw Parsifala w augmentacji).

Scena 2

Świątynia Grała. Wnoszą Titurela, który w międzyczasie skąpał na dobre, oraz cierpiącego Amfortasa, który wzbrania się zadośćuczynić powszechnemu żądaniu odsłonięcia Grała. Przystępuje do niego Parsifal z włócznią – tylko ona zdolna jest uleczyć ranę, którą nią kiedyś zadano. Parsifal obejmuje po uleczonym Amfortasie urząd i odsłania Grała. Titurel jednak raz jeszcze, na chwilę, powraca do życia, żeby mu pobłogosławić, za to Kundry umiera (miała już dość, żyła przecież kilkaset lat, skoro pamiętała czasy biblijne). Ogólne uniesienie. Kończy muzyka preludium do Aktu I wraz z motywem prostaczka.

Rozdział 2

INTERPRETACJA TREŚCI

Latający Holender i Tannhäuser

Latający Holender (jak powinno brzmieć tłumaczenie imienia tytułowej postaci opery Wagnera) skazany jest na tułaczkę po morzach i oceanach za to, że onegdaj zaprzysiął sobie, iż za nic nie poniecha prób opłynięcia pewnego przylądka¹. Jest to kara za rzuconie wyzwania wyrokom boskim czy też prawom natury. Holender może zakończyć swą tułaczkę, gdy spotkana podczas jego odbywającej się co siedem lat wizyty na stałym lądzie kobieta dotrzyma mu wierności do czasu jego powrotu. Taki warunek, świadczący iż ten, kto go obmyślił, nie miał wysokiego mniemania o prowadzeniu się żon marynarzy, może na pierwszy rzut oka robić wrażenie czystego udręczenia, niezwiązanego z istotą przewinienia. Tak jednak nie jest – Holender zgrzeszył wyzwaniem rzuconym Naturze, a kobieta jest istotą w wieloraki sposób z Naturą powiązaną, niejako ją reprezentującą. Dochowywanie obietnic jest właściwe temu, kto przynajmniej do pewnego stopnia wyzwolił się z przyrodzonych skłonności, a więc wybawienie może przynieść Holendrowi akt z istoty pokrewnej jego własnemu zamiarowi. Gdy on rzucił wyzwanie otaczającej go przyrodzie, jego wybawicielka musi podobnej próbie poddać swą własną, zmienną, kobiecą naturę.

¹ Prawdopodobnie chodziło o Przylądek Dobrej Nadziei, nazwany pierwotnie przez swego odkrywcę, Bartolomeo Diaza, Przylądkiem Burz. Żeglarz ten utonął w jego pobliżu jakiś czas później.

Przed wybawicielką Holendra piętrzą się inne jeszcze, niemałe trudności. Przede wszystkim ma ona dochować przez siedem lat wierności człowiekowi, o którym właściwie nic nie wie (ten wątek zostanie przez Wagnera wydobyty na pierwszy plan w *Lohengrinie*). Co gorsza, jej poświęcenie nie zostanie wynagrodzone długim i szczęśliwym pożyciem ze swoim wybranym, bowiem Holender, tułający się po morzach od dawien dawna, gdy tylko zostanie uwolniony od kary, przeniesie się niezwłocznie w zaświaty (co dzieje się właśnie w finale opery).

Libretto opery nie zawiera właściwie odniesień do wyżej wspomnianego związku winy i kary, chyba żeby zwątpienie Holendra w to, czy Senta jest w stanie dochować mu wierności, odczytać jako rezultat jego żeglarskich niepowodzeń – dusza kobiety może mu się wydawać równie nieokiełznana i niestała, jak ocean i pogoda. Jednak jest chyba jasne, że konfliktem leżącym u podstaw dramatu Holendra i Senty jest konflikt między naturą i kulturą. Holender jest śmiałkiem usiłującym odkryć nowe lądy, pokonując wszelkie przeszkody, jakie na tej drodze piętrzy przyroda. Co dziwne, jego muzyczny motyw, rozpoczynający uwerturę opery, ma charakter jednoznacznie żywiołowy. Można to zrozumieć w ten sposób, że żeglarz, próbując pokonać żywioł, sam nabiera cech tego, co próbował zwyciężyć. Gdy zostaje zdominowany przez żywioł, nie przeciwstawia się mu dłużej, ale sam staje się jego zwiastunem – na tym polega jego kara. Z więzów natury, która nim zawładnęła, może go wyzwolić tylko druga osoba – tylko wierna miłość kobiety może przynieść mu wybawienie od kary.

Muzyczny motyw Senty niesie ze sobą nastrój ukojenia, którego pożąda Holender. Jego wybranka reprezentuje swoim zachowaniem przeciwieństwo nieokiełznanej Natury. Wierność temu, kto jest permanentnie nieobecny, nie jest stanem naturalnym – to akt wyboru zakładającego wolność. Akt taki należy z istoty do sfery duchowej. Senta, przewyciężając naturę w sobie, przynosi zbawienie temu, komu nie udało się pokonać natury, z którą się konfrontował w świecie zewnętrznym. Płynie stąd jasna nauka, że dążenie do panowania nad naturą, o ile ma się powieść, powinno mieć w pierwszym rzędzie zwrot immanentny, nie zaś transcendentny.

Dramat Holendra jest w istocie dramatem jego świadomości. Jego zbawienie polega na zrozumieniu, że szczęścia nie należy szukać w poskramianiu przyrody, rozszerzania swojego władztwa nad nią i nad innymi ludźmi, lecz w znalezieniu współczucia i miłości u drugiego człowieka. Dopóki jest on miotany przez swoje emocje, dopóki nie potrafi nad nimi zapanować, dopóty niezdolny jest odpowiedzieć na miłość Senty. Jej ofiara – rzucenie się do morza – nie jest aktem hysterii, ale jedynym sposobem ocalenia Holendra, przekonania go, że jest kochany, że nie musi już dłużej poszukiwać ocalenia.

Walka Holendra z żywiołem (naturą) to walka, jaką toczy samotny człowiek z wrogim otoczeniem. Jeśli nawet otoczenie nie jest rozszalałym oceanem, lecz społeczeństwem, to jego członkowie nie są traktowani podmiotowo. I podobnie, nawet jeśli temu człowiekowi pomagają inni, jak Holendrowi jego załoga, to stosunki między nimi mają charakter służbowy, sformalizowany. W takiej walce nie sposób jest odnieść definitywnego zwycięstwa. Zwycięstwem może być tylko zrozumienie, że drugi człowiek nie musi być wrogiem, którego należy sobie podporządkować, czy to fizycznie, czy duchowo². Do zwycięstwa nad naturą, zyskania w stosunku do niej autonomii, może dojść tylko w ramach świata kultury. Do tego potrzebne jest podmiotowe traktowanie drugiego człowieka, a miłość jest takim właśnie związkiem, który to wzajemne podmiotowe odniesienie zakłada. Kultura jest tworem społecznym, a załączkiem społeczności jest relacja Ja–Ty. Organizacja społeczna jest jednak tylko warunkiem koniecznym, lecz jeszcze nie wystarczającym, aby doszło do przekroczenia natury. Świadczą o tym organizacje zwierzęce, w których także ma miejsce współpraca, ale nie wzajemne zrozumienie.

Nawiązanie podmiotowego odniesienia między Holendrem i Sentą to zasadnicza kwestia ich dramatu i jego kulminacja. W momencie, gdy więź ta powstaje, oboje giną: On – bo przy życiu utrzymywało go tylko pragnienie doświadczenia takiego związku, ona

² Proces takiej duchowej walki i nieostateczny charakter odniesione go w niej zwycięstwa przedstawia sławny ustęp Heglowskiej *Fenomenologii ducha*: *Pan i niewolnik*.

– bo w inny sposób nie mogła mu uświadomić, że ma do niego stosunek podmiotowy, a nie przedmiotowy. To, że zwieńczenie ich miłości stanowi śmierć, czyni z ich historii tragedię w greckim stylu.

Jeśli zgodzić się z taką wykładnią *Latającego Holendra*, to nie do przyjęcia będzie „monosubiektywizująca” interpretacja tego dramatu, która całokształt wydarzeń odnosiłaby do jednego tylko podmiotu i jego przeżyć³. Holender nie może doświadczyć samozbawienia, bowiem zbłądził tak dalece, iż tylko drugi człowiek może uwolnić go od brzemienia klątwy. Jest to idea zbawienia bardzo bliska koncepcji chrześcijańskiej, choć historia Holendra na pierwszy rzut oka nie zawiera w ogóle chrześcijańskich wątków. Ukazuje to zastanawiającą zbieżność ideowej wymowy tej pierwszej z uznanych za godne wystawienia w Bayreuth Wagnerowskiej opery z ostatnim dziełem twórcy – o czterdzieści lat późniejszym *Parsifalem*. Holender wydaje się pod pewnymi istotnymi względami przypominać rannego Amfortasa – błąd obu polegał na przecenieniu swoich sił, był to więc grzech pychy. Senta z kolei, wybawicielka Holendra, to prefiguracja Parsifala. Jej zdolność pokochania tułacza i dotrzymania mu wiary, to zdolność wniknięcia w jego sytuację i ogarnięcia go aktem współczucia. Jest więc ona, podobnie jak „czysty prostaczek” oświecona wskutek współczucia. Śmierć kochanków w finale przywodzi rzecz jasna na myśl *Tristana i Izoldę*, a postawiony przez Holendra warunek siedmioletniej próby wierności – inny, wystawiający na próbę panowanie nad naturalnymi skłonnościami warunek, który stawia Elzie Lohengrin. Wreszcie przekleństwo ciężące na Holendrze kie-

³ Tego rodzaju interpretację zawiera wybitna skądinąd inscenizacja *Latającego Holendra* z Bayreuth z 1978 r., autorstwa Harry’ego Kupfera. Cały dramat rozgrywa się w świadomości Senty, która w końcu, nie mogąc znieść mieszczańskiego otoczenia, rzuca się z okna, popełniając samobójstwo. Holender i jego dramat stają się więc zaledwie urojeniem egzaltowanej panny. Jest to pomysł efektowny, interesująco zrealizowany (statek Holendra!), lecz całkowicie zniekształcający ideową wymowę opery. Całe przedstawienie dostępne jest w sieci w 16. odcinkach: <https://youtu.be/XI-DJZYjKwPO> (link do cz. 1, dostęp: 8.05.2017).

ruje myśl na wątek klątwy pierścienia w *Ringu*. Obie klątwy są następstwami pogwałcenia porządku natury.

Wydaje się, że skoro widoczne są pewne ideowe związki między *Latającym Holendrem* i późniejszą twórczością Wagnera, to winno dać się je dostrzec także i w operze skomponowanej bezpośrednio po *Holendrze*, jaką jest ukończony w cztery lata po nim *Tannhäuser*. I faktycznie, podobieństwa te są widoczne już na pierwszy rzut oka. Rycerz Tannhäuser, podobnie jak holenderski żeglarz, to „mężczyzna z przeszłością”, który wydaje się próbować zerwać z nią, a wybawieniem ma się dla niego stać miłość kobiety. Wybawienia takiego obaj w finale dostępują, z czym łączy się odejście zarówno ich obu, jak i ich ukochanych, z tego świata. Nietrudno też dostrzec, że fabuła *Tannhäusera* jest w porównaniu z historią Holendra znacznie bardziej rozbudowana. Nasuwa się zatem pytanie, czy nowe wątki, które Wagner wprowadził do swej kolejnej opery, wzbogacają w sposób istotny jej ideową wymowę.

Tannhäuser, w odróżnieniu od Holendra, rzuca wyzwanie nie naturze, lecz kulturze, a dokładniej mówiąc – społecznym konwensom. Bezceremonialnie narusza obyczajowe i religijne tabu, oddając się długotrwale i z zapalem wolnej miłości z udziałem samej bogini Wenus, a więc – zgodnie z wykładnią obowiązującą w jego epoce – z diabłem we własnej osobie. Z procederu tego rezygnuje bynajmniej nie wskutek skruchy, lecz raczej z powodu znudzenia. Jego motywacja powrotu na łono społeczności hołdującej tradycyjnym wartościom obyczajowym i religijnym, nie jest więc szczególnie wzniosła. Wątek turnieju śpiewaczego jako takiego nie jest szczególnie ważny w całościowym planie opery, choć zawiera interesujące odniesienia autobiograficzne. Wymowa konkursowego wystąpienia Tannhäusera stanowi oczywistą aluzję do estetycznych poglądów samego kompozytora, ale nie jest to w planie całości kwestią kluczową⁴.

⁴ Oczywiście temat turnieju śpiewaczego powróci, w bardzo rozbudowanej postaci, w *Śpiewakach norymberskich*. Będzie tam miał podobną wymowę autobiograficzną, co w *Tannhäuserze*, lecz w planie komedii peł-

Henryk, w przeciwieństwie do Holendra, nie wątpi w szczerość uczucia Elżbiety. Przeszkoda, stająca na drodze ich połączeniu, nie jest natury psychologicznej, lecz obyczajowej. Jego akceptacja wolnej miłości, pochwała jej fizycznych aspektów budzą powszechne i głębokie zgorzsenie. Jedynie dzięki wstawiennictwu Elżbiety jej ukochany nie zostaje rozsiekany na miejscu. Landgraf władający na Wartburgu nakazuje mu odbyć pielgrzymkę pokutną do Rzymu i tam starać się o rozgrzeszenie u samego papieża. Ta pokuta może być uważana za analogię pokuty naznaczonej Holendrowi. Obaj penitenci różnią się jednak istotnie swoim pokutnym statusem. O ile pokuta Holendra została mu wyznaczona i zna on warunek jej dopełnienia, aczkolwiek nie jest w stanie samodzielnie go spełnić, o tyle pokutna pielgrzymka Tannhäusera ma charakter antycypujący – wyprzedza akt naznaczenia mu właściwej pokuty przez papieża.

Po dotarciu do celu pielgrzymki okazuje się, że Tannhäuser nie może zmazać swych win żadną pokutą. Papież odmawia mu rozgrzeszenia, motywując to tym, że kto pozostawał w tak zażyłych stosunkach z samym diabłem, ten jest już nieodwołalnie potępiony. Zdesperowany, zwraca się ponownie ku swojej kusicielce, a ta nie pozostaje obojętna na jego wezwanie. Mimo że została przez niego porzucona, nie odmawia mu swych względów. Przed ponownym popadnięciem w sidła grzechu broni go jednak wstawiennictwo Elżbiety, która, wyczerpana bezowocnym oczekiwaniem na jego powrót, umiera, nie ustając jednak w modlitwach o jego zbawienie. Umiera przy jej zwłokach i Tannhäuser, ale towarzyszący mu pielgrzymi stają się świadkami cudu – ich pielgrzymie kije zielenią się świeżymi liśćmi, co jest znakiem łaski zbawienia, jakiego dostąpił on nie z papieskich, lecz bezpośrednio boskich wyroków.

W postępowaniu Tannhäusera trudno jest dostrzec konsekwencję. Jest on postacią, która nie może znaleźć sobie stałego miejsca ani

nić będzie zupełnie inną, wręcz przeciwstawną, funkcję: o ile w *Tannhäuserze* wystąpienie w turnieju prowadzi do rozdzielenia kochanków, to w *Śpiewakach norymberskich* następstwem zwycięstwa w konkursie jest połączenie się zakochanych.

w świecie natury (Venusberg), ani kultury (Wartburg). Przystępując do konkursu śpiewaczego, świadomie prowokuje współuczestników i publiczność, nie chodzi mu więc o zdobycie społecznej akceptacji czy uznania. W następstwie wywołanej awantury godzi się udać na pielgrzymkę, ale zdaje się, że jest to dla niego jedynie pusty rytuał. Nie żałuje chyba lat spędzonych w Venusbergu, skoro pragnie tam powrócić.

Podobnie jak Holender, Tannhäuser nie jest w stanie osiągnąć zbawienia o własnych siłach i dostępuje go w ostatniej chwili wyłącznie dzięki wstawiennictwu Elżbiety. Jej śmierć można uważać za akt dobrowolnego odejścia z tego świata w celu zaniesienia modlitw za ukochanego bezpośrednio przed Boski tron. Poświęca więc ona za niego swoje życie, podobnie jak Senta. W swoim poświęceniu jest absolutnie konsekwentna: najpierw oczekuje cierpliwie jego powrotu, gdy nie myśląc o niej, bawił u Wenus, następnie sama jedna wstawia się za nim po jego wystąpieniu na turnieju, wreszcie nie przestaje się za niego modlić, gdy wyruszył w pielgrzymkę, i z tą modlitwą na ustach umiera. Postawa tak niezłomnego i całkowitego oddania się swemu ukochanemu jest niewątpliwie artystycznym przetworzeniem pragnień samego kompozytora o wierności jego ówczesnej żony. Powstaje jednak pytanie o znaczenie takiego postępowania w ramach całościowego przesłania dzieła sztuki, o którym tu mowa. Nawet jeśli osobiste motywy miały wpływ na jego powstanie, to przyjęcie jego czysto osobistej wykładni jako jedynej byłoby zupełnym nieporozumieniem.

Niewątpliwie, gotowość poświęcenia się bez reszty kochanemu mężczyźnie, jest psychologicznie lepiej umotywowana w przypadku Elżbiety, która zna obiekt swoich uczuć, niż w przypadku Senty, która zakochała się w swoim wyobrażeniu o nieszczęsnym tułaczku zanim go jeszcze w ogóle ujrzała. Miłość Elżbiety poddana jest decydującej próbie podczas turnieju, gdy jej ukochany kompromituje się publicznie wyznaniem o swoich erotycznych doświadczeniach z piekielnym stworem, za jaki uchodzi Wenus. Elżbieta musi stawić wtedy czoła nie tylko wyznaniu niewierności ukochanego, ale – co może być jeszcze trudniejsze – powszechnemu potępieniu nie tylko grzesznika, ale i jej własnej decyzji, by przy nim trwać. Ukazanie tego aspektu także przyczynia się do wzbogacenia psychologicznego ry-

sunku bohaterki. Postacie drugoplanowe też uzyskują w *Tannhäuserze* bogatszą charakterystykę psychologiczną – wystarczy porównać dwóch nieszczęśliwie zakochanych w głównych bohaterkach: Eryka z *Latającego Holendra* i Wolframa von Eschenbach z *Tannhäusera*.

W późniejszej operze mamy do czynienia nie tylko z pełniejszym rysunkiem psychologicznym postaci, znacznie pełniejszy jest też kontekst społeczny wydarzeń. Daland zaprasza Holendra i poznaje go z Sentą, po czym niezwłocznie przystępuje do organizacji uroczystości zaślubin. Gdyby Holender trafił bezpośrednio na Sentę, wzmianka o jej ojcu mogłaby się w ogóle w operze nie pojawić. Kontekst społeczny odgrywa natomiast ważną rolę w *Tannhäuserze*. Tak jak Holender walczy z przeciwnościami natury, tak Tannhäuser boryka się z przeciwnościami natury społeczno-obyczajowej⁵. I to, jak się zdaje, jest głównym *novum* w stosunku do fabuły *Latającego Holendra*. Podczas gdy przekłety żeglarz wkracza na teren odniesień między poszczególnymi jednostkami (trójkąt: Holender–Senta–Eryk), to przybysz z Venusbergu trafia w obręb pewnej struktury społecznej i to w jej kontekście rozgrywa się jego miłosny dramat.

Czy obecność aspektu społeczno-obyczajowego, oprócz tego, że wzbogaca obraz wydarzeń w *Tannhäuserze*, nadaje mu także jakąś wymowę zasadniczo odmienną od wymowy fabuły *Latającego Holendra*? Konflikt między jednostką i społeczeństwem, nieobecny w *Latającym Holendrze*, wysuwa się tu na plan pierwszy. Tannhäuser nie napotyka przeciwnych wiatrów i morskich prądów, ale konserwatywną strukturę społeczną, nieskłoną dać posłuch jego planom obyczajowej rewolucji. Nie przybywa on bowiem wcale na Wartburg szukać ukojenia i zapomnienia po intensywnych doznaniach, jakich doświadczył w Venusbergu. Przybywa raczej jak Nietzsche-

⁵ Jest rzeczą godną odnotowania, że podczas paryskiej premiery *Tannhäusera* jego twórcę spotkały przykrości ze strony *beau monde'u*, zastanawiająco przypominające przyjęcie, jakiego doznał bohater jego opery podczas występu na turnieju śpiewaczym. Opera została zdjęta z afisza w rezultacie negatywnej klaki zorganizowanej przez mającą tradycyjne gusty publiczność.

ański Zaratustra⁶, aby głosić ludziom przesłanie wolnej miłości – taka interpretacja jego zachowania nadaje mu walor konsekwencji. Pobyt w grocie Wenus znudził mu się o tyle, że były to tylko teoretyczne rozważania w stylu tych, którymi zajmował się Markiz de Sade w czasie długich lat swego odosobnienia. Tak więc teleportację bohatera z grotty Wenus do lasu pod Wartburgiem można zrozumieć jako powrót ze stanu marzeń o seksualnych ekscesach do rzeczywistości.

Tannhäuser kocha Elżbietę, ale nie zamierza z nią żyć w konwencjonalnym związku pobłogosławionym przez kościół, lecz na swój własny, samodzielnie wykoncypowany sposób. Podczas turnieju uświadamia sobie jednak, że – podobnie jak to sobie później uzmysłowi Walter von Stolzing w *Śpiewakach norymberskich* – jego ukochana funkcjonuje w sieci społecznych uwarunkowań i że aby ją zdobyć trzeba się do tych konwenansów, przynajmniej na początek, dostosować. Pielgrzymka do Rzymu zostaje przez niego przedsięwzięta nie w akcie skruchy za grzech rozwiązłości, lecz z powodów taktycznych, a także po części z żalu wywołanego uzmysłowieniem sobie, że ogłaszając swoje przesłanie, skrzywdził kochającą go kobietę.

Mamy tu więc do czynienia z konfliktem wewnętrznym między rewolucyjnym przesłaniem i uczuciowymi motywacjami obecnymi w duszy bohatera. Konflikt jednostki ze skostniałą strukturą społeczną jest tylko katalizatorem tego pierwszego, bardziej podstawowego. Istnieje też konflikt między wywrotowym celem, a konwencjonalnymi środkami (pielgrzymką), jakich należy użyć, aby go zrealizować. Papież, który odmawia mu rozgrzeszenia, okazuje się dobrym psychologiem, zdaje sobie bowiem dobrze sprawę z tego, z kim ma do czynienia – z wilkiem w owczej skórze, który nie myśli rezygnować ze swych wywrotowych planów. Tannhäuser liczy zapewne na to, że gdy Elżbieta zaufa mu jako rozgrzeszonemu, to znajdzie się pod jego wyłącznym wpływem i wtedy łatwiej będzie ją przekonać do

⁶ Poemat Nietzschego zaczął ukazywać się w roku śmierci Wagnera. To raczej ten ostatni inspirował pierwszego, także w dziedzinie filozofii – nie na odwrót.

akceptacji nowego stylu życia. Papież trafnie identyfikuje Henryka jako tego, kto zawarł z piekłem dobrowolny pakt, a nie został tylko zwiedziony przez diabła. W końcu on sam poszukiwał drogi do Venusbergu, nie trafił tam przypadkiem.

Gdy Tannhäuser wraca z pielgrzymki, nie jest bynajmniej załamany niepowodzeniem. Skruszony grzesznik, któremu odmówiono rozgrzeszenia, stara się przynajmniej zrozumieć tego powody, zamiast udawać się od razu do lupanaru (co prawda pierwszej klasy). Mógłby przecież resztę swego życia spędzić przykładowo i tym wykazać nietrafność papieskiej diagnozy, zamiast ją swoim zachowaniem w całej rozciągłości potwierdzać. Jego zachowanie można odczytać jako rodzaj emocjonalnego szantażu adresowanego do Elżbiety – jeśli do mnie nie przystaniesz, wracam tam, skąd przybyłem.

Ten plan awaryjny jednak też zawodzi. Elżbieta, nie wątpiąc w szczerość skruchy Tannhäusera, jest pogrążona w nieustającej modlitwie na jego intencję. Nie szuka już doczesnego szczęścia w jego objęciach, ale zbawienia wiecznego dla nich obojga. W tym stanie ducha rozstaje się z życiem. I dopiero świadomość tego, do czego doprowadził ukochaną, staje się dla Tannhäusera wstrząsem i zarazem ciosem ostatecznym. Ostateczną konsekwencją jego wywrotowych pomysłów okazała się śmierć niezdolnej ich zaakceptować ukochanej. Gdyby Henryk był doktrynerem, mógłby śmierć Elżbiety potraktować jako ofiarę złożoną na ołtarzu świetlanej przyszłości. Ale i on, mimo swych wywrotowych skłonności, okazuje się człowiekiem, który kocha, choć rozumie to na swój sposób. Nie chce żyć bez Elżbiety i również oddaje ducha.

Finałowe zazielenienie się pielgrzymich kijów zostaje odczytane przez świadków tego wydarzenia jako cudowny znak zbawienia, uzyskanego przez Tannhäusera dzięki wstawiennictwu Elżbiety. Można jednak odczytać to niezwykle wydarzenie jako inny znak – zapowiedź, że skostniałe formy społeczne zostaną odnowione⁷.

⁷ Pielgrzymi kostur jest symbolem obyczajowości pokutnej, immanentnej chrześcijańskiej wizji doczesności. Kij pokryty zielonym listowiem można natomiast traktować jako synonim oplecionego wino-

Przy takiej interpretacji należałoby uznać, że mimo chrześcijańskiego sztafażu, nagminnie obecnego w *Tannhäuserze*, wymowa opery – w przeciwieństwie do *Latającego Holendra* – nie jest zbieżna z chrześcijańskim przesłaniem, głosi natomiast triumf rewolucyjnej idei społecznej, pomimo osobistej klęski jej twórcy. Byłoby to więc przesłanie o charakterze prometejskim.

Zarysowana tu interpretacja treści *Tannhäusera* nie rości sobie w żadnym razie prawa do wyłącznej słuszności, ma natomiast na celu wykazanie, że nawet wczesne opery Wagnera dopuszczają rozmaite, mniej lub bardziej dalekie od oczywistości, interpretacje ich treści. Tego rodzaju intelektualne ćwiczenia mogą być źródłem dodatkowej satysfakcji, płynącej z obcowania z dziełem twórcy *Pierścienia Nibelunga*.

Metafizyczny problem partycypacji w Wagnerowskim *Lohengrinie*⁸

To, co ogólne [...] postawione *obok* tego, co szczegółowe, samo staje się również czymś szczegółowym

Hegel, Encyklopedia, § 13⁹

Jest rzeczą znaną, że Ryszard Wagner jako librecista poszukiwał inspiracji w mitach. Już pierwsza jego opera zaliczona do repertuarowego kanonu festiwalu w Bayreuth – *Latający Holender* – pomimo że bezpośrednio zainspirowana morską wyprawą autora z Rygi do Londynu, w dodatku przedsięwziętą w bardzo prozaicznym celu

rosłą sceptra bachantek. Sceną bachanalii w Venusbergu rozpoczyna się Akt I *Tannhäusera*.

⁸ Pierwodruk w: *Mysli o języku, nauce i wartościach*, red. W. Strawiński i in., Semper, Warszawa 2006, s. 440–446.

⁹ G. W. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś. F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990. Zob. też tamże, § 95.

pozbycia się natrętnych wierzycieli, zawiera niewątpliwe mityczne odniesienia – czy to do historii Żyda Wiecznego Tułacza, czy też Odyseusza. Co ciekawe, ponieważ Wagner, pisząc libretto *Latającego Holendra*, wzorował się bezpośrednio na noweli Heinego, w której temat ujęty jest raczej satyrycznie, to niewykluczone, że z owych mitycznych korzeni podjętej przezeń fabuły zdał sobie sprawę dopiero *ex post*. Ktoś niebaczny na postulaty reizmu w wersji semantycznej mógłby wręcz rzec, że to sam mit znalazł w romantycznie nastrojonej duszy artysty sposobność manifestacji.

Gdy Wagner uświadomił sobie literacką, a w szczególności – dramatyczną, atrakcyjność mitu, zaczął świadomie konstruować postacie swych bohaterów na tyle ogólnie (czy raczej – używając precyzyjnych terminów Ingardenowskiej ontologii – pozostawiając w intencjonalnej zawartości tych postaci możliwie wiele miejsc niedookreślenia), by mogły pełnić one funkcję mitycznych archetypów. Niektórzy badacze twórczości mistrza z Bayreuth, mając na uwadze tę jego intencję, zarzucali mu popadanie w przesadę prowadzącą do uczynienia niektórych postaci tak niedookreślonymi, że aż nijakimi. W szczególności taką programowo „niedorysowaną” postacią miałby być tytułowy bohater ostatniej „operzy romantycznej”¹⁰ Wagnera – Rycerz z łabędziem (*Der Schwanenritter*), jedna z postaci cyklu Arturiańskiego, syn Parsifala – Lohengrin.

W istocie bohater ów pojawia się w pierwszym akcie dokładnie niczym *deus ex machina*, jako że być ciągniętym przez pojedynczego łabędzia w łodzi wylądowanej pełnym zestawem rycerskiego żelastwa, i to przez góry i lasy, gdzie łabędź ów najwyraźniej musiał niejednokrotnie człapać pod górkę, jest równie prawdopodobne jak zostać od razu spuszczonej z nieba na miejsce przeznaczenia. Co więcej, uczestnicy spektaklu dowiadują się, że śmiałek ów maltre-

¹⁰ Po *Lohengrinie* Wagner, podbudowawszy swą twórczość artystyczną teoretycznie, począł pisać „dramaty muzyczne”, skończył zaś (czego nie mógł mu wybaczyć Nietzsche) na „uroczystym misterium scenicznym”, będącym w rzeczy samej czymś w rodzaju oratorium (jeśli nie wręcz – miejscami – parafrazy mszy).

tował nieszczęsnego ptaka (skądinąd zaklętego księcia) wyłącznie w tym celu, by zdążyć się oświadczyć księżniczce Elzie zanim zostanie ona – jako domniemana bratobójczyni – nieodwracalnie sponiewierana przez oprawców.

Można zrozumieć, że kompozytor, naonczas znajdujący się w stanie głębokiej małżeńskiej frustracji (pierwsze, nieudane małżeństwo z Minną Planer), ogarnięty był obsesyjną myślą znalezienia nowej partnerki życiowej choćby za siedmioma górami i że mogło to znaleźć swój wyraz w librecie powstającej ówczesnie opery. Jednakże nawet najbardziej sfrustrowany eskapadami swej żony w towarzystwie przygodnie poznanych biznesmenów małżonek nie może wszak żyć wyłącznie myślą powetowania sobie tej przykrości. Gdyby zaś mimo wszystko faktycznie przytrafiła się komuś taka przypadłość, to przecież – mimo całej swej niezwykłości – sytuacja ta nijak nie nadawałaby się na osnowę opery.

Jak wiadomo, przypomnianej tu szkicowo akcji pierwszego aktu towarzyszy pewna dodatkowa okoliczność, przykuwająca uwagę widza nie tylko swą osobliwością, ale i szczególnego rodzaju muzyczną oprawą. Chodzi o to, że rycerz z łabędziem (imię jego – znane widzom spektaklu choćby z afisza – pozostaje na razie nieznaną postaciom należącym do świata przedstawionego w librecie) stawia swej wybrance – Elzie z Brabancji – osobliwy warunek: Jeśli ich związek ma być trwały, to pod żadnym pozorem nie wolno jej zapytać małżonka o imię ani o pochodzenie. Legitymuje się on jedynie doskonale wypolerowaną zbroją w najlepszym gatunku i powaleniem w pojedynku, mającym charakter sądu Bożego, oskarżyciela Elzy – żadnego zagarnięcia jej dziedzictwa hrabiego Fryderyka z Telramundu. Warunek ten jest przez Lohengrina sformułowany bardzo dobitnie: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam’ und Art!”, po czym rycerz upewnia się, czy został właściwie zrozumiany: „Elsa! Hast du mich wohl vernommen?”. Na wszelki wypadek zaraz powtarza swój warunek z jeszcze większym naciskiem (autorska wskazówka: „noch bestimmter” w partyturze). Skrzypce towarzyszą tym słowom dramatycznym tremolandem, na tle którego słychać charakterystyczny

motyw przewodni – jeden z kilku najważniejszych i najczęściej powracających w całej operze.

Słuchacz, nawet zupełnie nieobeznany z Wagnerowską „kuchnią”, bez trudu pojmuje, że na tym właśnie warunku, jak na sworzniu, osadzony jest cały dramat. Jednakże z drugiej strony, nawet wytrawnemu znawcy i miłośnikowi Wagnerowskiej „muzyki przyszłości” trudno jest od razu pojąć, co się na tym sworzniu właściwie obraca.

Można pokrótce wspomnieć, że cały Akt II opery poświęcony jest przedstawieniu niecných knozań pary oponentów Lohengrانا i Elzy¹¹, mających na celu sprowokowanie tej ostatniej do zadania feralnego pytania. I choć niezrównana jest muzyka tej części dzieła – zarówno w przejmującej dreszczem części „nocnej”, jak i pełnej dramatycznych wypadków, przepysznie zinstrumentowanej części „diennej”, to jednak trzeba przyznać, że z punktu widzenia akcji opery Akt II nie wnosi nic istotnego. Nie trzeba być bowiem wielkim psychologiem, by zauważyć, że nie sposób liczyć na trwałość związku, w którym żonie (zwłaszcza żonie!) zabrania się zadawać mężowi esencjalne pytanie: „Ktoś ty?”

Wszystkie knowania Ortrudy i Fryderyka są więc w stanie co najwyżej przyspieszyć kulminację akcji dramatu tak, aby feralne pytanie padło już w trzecim akcie¹². Jego zadanie w noc poślubną staje na przeszkodzie konsumpcji małżeństwa, co powoduje – najwyraźniej niezamierzone, choć dosyć częste w Wagnerowskich tekstach – seksualne konotacje. W finale opery rycerz, odtajniwszy swe dane

¹¹ Już sam orkiestrowy wstęp do tego aktu jest niezrównanym muzycznym obrazem owych knozań lęgnących się w głowie małżonki Fryderyka – Ortrudy (ponure unisono wiolonczel w tonacji fis-moll). Postać ta jest, notabene, godnym odpowiednikiem Szekspirowskiej Lady Makbet (Wagner stawiał sobie za młodu ambitny plan dorównania Szekspirowi w twórczości dramatycznej, a Beethovenowi – w muzycznej).

¹² Istotnie, we fragmencie poematu *Parzival* Wolframa von Eschenbach, który służył Wagnerowi jako jedno ze źródeł, Elza zadaje wspomniane pytanie dopiero po wielu latach, zdążywszy się już dochować ze swym małżonkiem licznej progenitury.

w słynnej *Opowieści o Graalu*, z żalem wsiada do łódki i, ciągniony tym razem przez niewiarygodnie atletyczną gołębicę, odpływa w nadprzyrodzone regiony, z których wezwała go błagalna modlitwa Elzy.

Nawet z intymnej rozmowy Lohengrina z Elzą w pierwszej części ostatniego aktu, czy z jego finałowych wyznań, słuchacz nie dowiaduje się właściwie o nim niczego konkretnego. W szczególności nie zostaje w żaden sposób wyjaśnione pragnienie zachowania przezeń tak daleko posuniętej dyskrecji. „Noli me quaerere” to dewiza, która go – paradoksalnie – najlepiej określa.

Po tym pobieżnym przeglądzie wypadków przedstawionych w tekście opery nasuwa się podejrzenie, iż tak jawne „hiperniedo-określenie” głównej postaci nie może być wytłumaczone prostym błędem literackiego rzemiosła¹³. Co więcej, wydaje się, że owo hiperniedo-określenie pozostaje w ścisłym związku z zakaznym pytaniem. Można wysunąć przypuszczenie, że w zakazie chodzi nie tyle o poddanie ciekawskiej małżonki ćwiczeniu duchowemu *à la* św. Ignacy Loyola, ile o podkreślenie, że – paradoksalnie – Lohengrin w istocie swej jest bezimienny i pozbawiony czasowo-przestrzennych determinant. To ostatnie związane jest z drugą częścią zakazu, bo czyż stwierdzenie „jaki jego ród” nie oznacza wskazania pewnej lokalizacji, analogicznej do czasowo-przestrzennych współrzędnych? Cóż by zaś mógł znaczyć brak imienia? Imię własne wydaje się wskazywać na to, że jego nosiciel jest pewnym indywiduum¹⁴. Tym samym zaś brak

¹³ Takie przypuszczenie wydaje się równie idiotyczne, jak zadane ongiś Beethovenowi pytanie, dlaczego swą ostatnią sonatę fortepianową (c-moll, op. 111) skomponował tylko w dwóch częściach. Puentując ten idiotyzm, kompozytor udzielił równie idiotycznej odpowiedzi: „Z braku czasu”. Kto słuchał tej muzyki i coś z niej pojął, rozumie, że na trzecią część, podobnie, jak w rzekomo *Niedokończonyj* symfonii Schuberta, nie ma tam miejsca.

¹⁴ Ślad takiego rozumienia odnajdujemy w notacji logicznej, posługującej się kategorią stałych indywiduowych (nazwowych). Ale i gramatyka języka potocznego wydaje się opierać na tej intuicji. To, co nie jest indywiduum, to pewien ogół, inaczej – uniwersale. Dopóki odnosimy się

imienia własnego implikuje, iż jego „nieposiadacz” to nie indywiduum; a skoro jednak czymś jest, to widocznie tym, co ogólne. Brak cząsoprzestrzennej lokalizacji skłania do identycznej konkluzji.

Ta – nie bójmy się przyznać – śmiała hipoteza, że Lohengrin to personifikacja uniwersale, nie musiała być rzecz jasna zamierzona przez kompozytora. Choć był on niewątpliwie człowiekiem czytelnym (kuferek książek brał ze sobą zawsze na wczasy), nie należy sądzić, że inspiracje do swych oper czerpał z *Isagogi* Porfiriusza czy ze średniowiecznych debat na temat uniwersaliów¹⁵. Jednakże, podobnie jak w młodzieńczym *Latającym Holendrze* zdarzyło mu się zapewne w niezamierzony sposób zahaczyć o pradawny mit, tak i być może w *Lohengrinie* trafił mimowolnie na problem, którego istnienia najpewniej nawet nie podejrzewał¹⁶.

Jeśliby zgodzić się na proponowaną interpretację, pozostaje wyjaśnić funkcje pełnione w jej ramach przez innych uczestników dramatu. Pomińmy jednak zarówno adwersarzy Lohengrina oraz

do tego czegoś jako do ogółu, który jako identycznie to samo może być orzekany o wielu, używamy wyrażenia w kategorii przymiotnika, np. czerwony (czerwony sztandar, czerwony Feliks itd.). Gdy chcemy zaś wskazać na to coś jako na przedmiot, różny od innych i w tym sensie indywidualny (jednostkowy), mówimy: „czerwień”. Zauważmy, że ten ostatni termin nie nadaje się już do orzekania, do pełnienia funkcji tego, co ogólne.

¹⁵ Miał jednakże wyraźne filozoficzne zainteresowania, o czym świadczy wpływ, jaki na jego twórczość wywarli: najpierw Feuerbach, a później Schopenhauer. Nie można mu też zarzucić bezkrytyczności w doborze filozoficznych lektur, bo pisma Hegla po przewertowaniu cisnął w ką.

¹⁶ Opierając się na tym, co wiemy o ówczesnych zainteresowaniach Wagnera, a także na jego własnych komentarzach do *Lohengrina*, można przyjąć, że zapewne miał on na względzie cel o charakterze rewolucyjnym, rzecz można – klasowo-wywrotowym. Lohengrin, będąc przedstawicielem najbardziej ekskluzywnej „klasy” strażników świętego Graala, pragnie, by jego wybranka ceniła go i kochała nie za przynależność społeczną, ale za te jego dokonania, których sama była świadkiem. Są zresztą w literaturze Wagnerowskiej i inne możliwe interpretacje, lecz nie ma potrzeby ich tu przywoływać.

Elzy, jak i osoby z dalszego planu. Te ostatnie wydają się – w jeszcze wyższym stopniu, niż Ortruda i Fryderyk – elementami operowego sztafażu. Jedynie Elzy nie sposób potraktować jako dramatycznej „szpachłówki”¹⁷. Jest ona istotnym czynnikiem zagadki nie tylko dlatego, że bez niej w ogóle owej zagadki by nie było, ale głównie dlatego, że – jak wyraźnie stwierdza Lohengrin podczas awantury w finałowej scenie drugiego aktu – tylko Elza, jego wybranka, może liczyć na uzyskanie od niego wyjaśnień. Nawet sam król nie ma władzy zmuszenia rycerza do wyznań. A więc, ściślej biorąc, wspomniany zakaz pytania, mający warunkowy charakter, dotyczy wyłącznie Elzy. Inni – jak podjudzony przez swą demoniczną małżonkę Fryderyk, czy nawet sam niemiecki król Henryk Ptasznik, choćby nawet szczerliwi z ciekawości, nie są w stanie niczego wydusić z tajemniczego przybysza w błyszczącym rynsztunku.

Można powiedzieć, że stosunek Elzy do jej wybawcy ma charakter relacji wewnętrznej, jaka nie łączy tego ostatniego z żadną inną osobą dramatu. Ów szczególny przypadek relacji damsko-męskiej daje się w ramach przyjętego schematu zinterpretować nie inaczej, jak podpadanie indywiduum (Elza) pod uniwersale (Lohengrin). Rozpad ich związku, z uwagi na wewnętrzny charakter stosunku, implikuje utratę tożsamości przynajmniej jednego z jego członów. I tak właśnie jest: przedzierzgnięcie się w Akcie III rycerza w obdarzone nazwą własną indywiduum niszczy jego związek małżeński z dziedziczką Brabancji¹⁸. Wszak jako indywiduum nie jest

¹⁷ Uważam, że w zwrotach takich, jak: „wciskać kit”, czy „nie kituj!” właściwsze byłoby używanie terminu „szpachłówka” zamiast „kit”. To dlatego, że kit pełni w miejscach nałożenia istotną funkcję: utrzymuje szybę i uszczelnia okno, natomiast szpachłówka służy wyłącznie do maskowania defektów powierzchni.

¹⁸ Na usilne prośby Elzy, aby jej wybaczył ciekawość i nie porzucił Brabancji, Lohengrin odpowiada, że nic by to nie dało, zostałby bowiem wtedy mocą Graala zdalnie pozbawiony męskości („ihm wäre alles Manneskraft entwandt”), byłoby to więc jedynie tzw. białe małżeństwo, a nie realny związek.

on tym, co ogólne (orzekalne). Jak mawiali za Arystotelesem scholastycy: Nie orzeka się indywidualną substancją, lecz to wyłącznie o niej się orzeka.

Matrymonialne perypetie Lohengrina i Elzy są pogładowym, a do tego w genialny sposób muzycznie opracionym, przedstawieniem metafizycznego (w terminologii Ingardenowskiej – ontologicznego¹⁹) problemu partycypacji, nad którym głowił się już w swoim *Parmenidesie* Platon. Zauważył on, że każda próba potraktowania stosunku między ideą a przedmiotem, który ją egzemplifikuje, czy w niej partycypuje, jako stosunku między dwoma indywiduami, prowadzi nieuchronnie do katastrofalnych konsekwencji. Jeśli bowiem uniwersale miałyby być po prostu innym indywiduum, to stosunek partycypacji musiałby polegać albo na zawieraniu się części w całości, albo na obejmowaniu części przez całość, albo wreszcie na podobieństwie między ideą i jej egzemplifikacją. W pierwszym wypadku wszystkie indywidua tego samego rodzaju łączyłyby się w jedną całość jako jej różne części, w wypadku drugim, wszystkie takie indywidua miałyby pewną część wspólną, w trzecim natomiast – pojawiałby się regres w ideach znany pod nazwą „trzeciego człowieka”²⁰.

Elza, coraz natarczywiej próbująca nakłonić swego dopiero co poślubionego małżonka do wynurzeń²¹, działa – obiektywnie rzecz biorąc – jak wyraziciel(ka) nurtu nominalistycznego w sporze o sta-

¹⁹ Trzymając się Ingardenowskiej terminologii, należałoby w sporze o uniwersalia, którego problem partycypacji jest najważniejszym składnikiem, odróżnić dwa aspekty: metafizyczny (kwestia faktycznego sposobu istnienia bytów ogólnych) i ontologiczny (kwestia natury ogólności). Sądzę, że problem partycypacji można utożsamić z drugą z wymienionych kwestii.

²⁰ Zob. M. Rosiak, *Arystotelesowska próba rozwiązania aporii skrajnego realizmu Platona*, „Przegląd Filozoficzny” 2001, R. X, nr 4 (40), s. 63–69.

²¹ Czyni to ich duet miłosny czymś jedynym w swoim rodzaju. Wagner oddał tu z wielką psychologiczną wnikliwością, a zarazem – prawdziwą artystyczną maestrią, zachowanie kobiety niepotrafiącej zapanować nad trawiącą ją ciekawością.

tus uniwersaliów. Stanowisko to – przypomnijmy – ma charakter redukcjonistyczny, co polega na uznaniu, iż nie ma bytów ogólnych *per se*. Ogólność jest jedynie rezultatem językowej konwencji, przypisującej – ze względów użytecznościowych – wielorakie odniesienie pewnym nazwom. Stanowisko takie, lansowane już od czasów późnośredniowiecznych (nieodmiennie z ideologiczną etykietką postępowości czy naukowości), implikuje problemy, z których zdawał sobie sprawę – przynajmniej do pewnego stopnia – Platon, choć – niestety – już nie wszyscy jego czytelnicy.

Elza, niczym żywiolowy nominalista, bez zastanowienia uznaje, że należy zacząć od potraktowania Lohengrina-idei jako pewnego bytu jednostkowego („zwykłego” posiadacza nazwy własnej), a potem już „jakoś to będzie”. W tym kontekście – trzeba powiedzieć – znacznie większą przenikliwością wykazuje się jej antagonistka Ortruda, zdająca sobie sprawę, że możliwość efektywnego podziału na części składowe jest nie do pogodzenia z naturą idei²².

Pamiętając o pułapkach nominalizmu, które – jak widać – zdolne są zrujnować małżeńskie pożycie, nie należy jednak popadać w przeciwstawną skrajność i głosić, że tym samym uzasadnione zostało stanowisko realistyczne w sporze o uniwersalia. I w tym wypadku Platon wykazał się niemałą przenikliwością. Wspomniane wcześniej analizy zawarte w *Parmenidesie* prowadzone są wszak przez starszych kolegów po fachu młodego Sokratesa w kontekście problemów, na jakie napotyka Platońska teoria idei. Rezultat ich rozważań jest wyłącznie negatywny: okazuje się, że relacji partycypacji nie sposób pojąć na sposób analogiczny do pewnych relacji zacho-

²² Chodzi o sformułowany przez nią w trakcie nocnych deliberacji w Akcie II „plan B” unieszkodliwienia Lohengrina. Plan ten ma polegać na zdobyciu (odcięciu) przez Fryderyka jakiegokolwiek części ciała jego przeciwnika, co – jak zapewnia Ortruda – niechybnie pozbawi nieznanego całej magicznej mocy (w proponowanej tu interpretacji – mocy orzekalności). Akt II, Scena 1.: Ortruda: „O hättest du/ im Kampf nur einen Finger ihm,/ ja, nur eines Fingers Glied entschlagen,/ der Held – er war in deiner Macht!”

dzących pomiędzy indywiduami, a mianowicie, że partycypacja nie jest ani relacją część-całość (w żadną stronę), ani podobieństwem. Skoro zaś nie sposób pojąć, na czym partycypacja polega, to tym samym wydaje się, że idee niezdolne są funkcjonować w charakterze składnika naukowych wyjaśnień²³.

Egzemplifikacja idei w świecie realnym pozostaje czymś – rzec można – mistycznym. I tę tajemniczość – jakżeby inaczej – oddaje w niepowtarzalny sposób Ryszard Wagner. W *Lohengrinie* kompozytor, eksperymentujący od czasów *Latającego Holendra* z formą operowej uwertury²⁴, wprowadza po raz pierwszy tzw. preludium albo przygrywkę (*Vorspiel*). Jest ona w całości oparta na jednym tylko, za to długim motywie przewodnim – tzw. motywie Graala. Konstrukcja jej ma charakter dynamicznego łuku: motyw pojawia się grany *pianissimo* przez dzielone na małe grupy skrzypce, stopniowo potężnieje do *fortissimo* całej orkiestry, po czym oddala się *diminuendo*. Jest to oddanie w maksymalnie skondensowanej postaci akcji całej opery: przybycie i odejście wysłannika Graala, lecz zarazem i przedstawienie z istoty płynącej (a nie spowodowanej przez jakiegokolwiek faktyczne zajścia) niemożliwości wcielenia się ideału w rzeczywistość.

Opowiedziana przez Wagnera w *Lohengrinie* historia jest mitem pokrewnym mitowi Zeusa i Semele czy Erosa i Psyche – wskazywał na to sam kompozytor. Może nie będzie wydawać się nieprawdopodobnym czy naciągany twierdzenie, że właściwa mitowi ogólność ma tu także sens metafizyczny w technicznym sensie tego słowa, gdy przypomnimy sobie, że przecież i sam Platon niejednokrotnie odwoływał się do mitu, by przedstawić w sposób poglądowy pewne elementy swej metafizyki. I choć Wagner był Platonem muzyki nie bardziej, niż Platon – Moniuszką metafizyki, to przecież muzyka –

²³ Jest to sednem ostatniego, „najpoważniejszego” – jak twierdzi Platonski Parmenides – zarzutu w stosunku do teorii idei. Nosi on miano: *chorismos*, czyli „rozdział” (mianowicie idei od świata indywiduów).

²⁴ Teoretyczne przemyślenia na ten temat opublikował w, pochodzącym jeszcze z okresu pierwszego pobytu w Paryżu, eseju *Über die Overtüre*.

przede wszystkim absolutna, ale może choć niekiedy i programowa – jako najbardziej metafizyczna ze sztuk, niezależnie od zamierzeń swych twórców sprzyja takim koincydencjom.

***Pierścień Nibelunga* jako spektakl kosmiczny i psychodrama**

Wagner, tworząc cykl *Pierścienia Nibelunga*, czerpał inspirację z rozmaitych źródeł, ale kierował się przy tym pewną myślą przewodnią. Tworząc to kolosalne dzieło, którego wykonanie trwa ponad 15 godzin, chciał stworzyć nie tylko obiekt estetycznej kontemplacji, ale zarazem panoramiczną wizję rzeczywistości, w ramach której uwydatniony zostanie jej zasadniczy sens. Nie miała to być po prostu emocjonująca opowieść z udziałem niezwykle postaci ukazanych w zaskakujących okolicznościach, a więc coś w rodzaju *Władcy Pierścieni* (dzieła przeznaczonego dla znacznie mniej wyrobionego odbiorcy, ale w oczywisty sposób wzorowanego na Wagnerowskim *Ringu*)²⁵, lecz rodzaj przypowieści o uniwersalnej wymowie, która w artystycznej formie niesie filozoficzne treści. Przyświecał mu za-

²⁵ Prof. Marek Piwowarczyk, KUL, zwrócił mi uwagę na chrześcijańskie inspiracje autora *Władcy Pierścieni*. Zdaję sobie z nich sprawę, lecz uważam, iż dla percepcji książki nie mają one zasadniczego znaczenia. Młodzi czytelnicy *Władcy Pierścieni* są pod urokiem tej książki zupełnie niezależnie od tego, czy zdają sobie sprawę, że została ona zamierzona jako wielka przypowieść z mnogością chrześcijańskich wątków. Sądzę nawet, że pokaźna część miłośników przygód Froda byłaby zdegustowana próbą tłumaczenia im, że np. Galadriela to postać ukształtowana na wzór Maryi itd. Wątpię, czy dla czytelników bardziej wyrobionych chrystianizujące odczytanie *Władcy Pierścieni* może okazać się czymś więcej niż literacką ciekawostką. Nie sposób natomiast delektować się przez czas dłuższy dziejami pierścienia Nibelunga, nie zauważając, że mają one metaforyczne znaczenie i nie próbując go dociekać. Niniejsze studium jest właśnie tego rodzaju próbą.

miar stworzenia epepei, i to nie epepei legendarnych protoplastów ludów germańskich, lecz epepei ludzkości jako takiej (tę skalę reprezentuje np. *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka). Tworzenie tej epepei zabrało mu z górą ćwierć wieku. Pracę nad librettem rozpoczął w roku 1848²⁶, wkrótce po ukończeniu *Lohengrina*, do komponowania muzyki przystąpił niezwłocznie po napisaniu libretta, w 1853 r., a całość ukończył w roku 1874. W międzyczasie skomponował jeszcze *Tristana i Izoldę* oraz *Śpiewaków norymberskich*. Powstaje pytanie, czy dzieło o tak uniwersalnej wymowie i tak kolosalnych rozmiarach, inspirowane różnymi wątkami, którego tworzenie rozpoczął Wagner w wieku 35 lat, a ukończył w wieku lat 61, wykazuje zadowalającą spójność wyrazu. Podejmę próbę interpretacji treści *Pierścienia Nibelunga* zmierzającą do wykazania, że mamy do czynienia z kompozycją, która – biorąc pod uwagę wymienione wyżej okoliczności jej tworzenia – cechuje się godną uwagi spójnością ideowego przesłania.

Cykl *Pierścienia* składa się z trzech zasadniczych części poprzedzonych osobnym jednoaktowym wstępem: *Złotem Renu*. Jego akcja ma swój początek w rzecznej głębinie – na jej dnie spoczywa złoty samorodek strzeżony przez trzy wodne boginki – Córy Renu. Instrumentalny wstęp do *Złota Renu* rozpoczyna się od basowego es kontrabasów, wytrzymanego przez 136 taktów przygrywki. Na tym dźwięku podstawowym nadbudowują się stopniowo pozostałe składniki akordu Es-dur – słyszymy, jak staje się harmonia. Stawanie się historii pierścienia Nibelunga reprezentuje pierwszy z około stu motywów przewodnich Tetralogii – motyw stawania się. To, że wody Renu nie znajdują się w stanie spoczynku, wyraża motyw fal, czyli wody w ruchu.

Na wstępie mamy więc do czynienia z żywiołem płynącej wody, obrazującym fenomen stawania się. Woda to jeden z czterech żywiołów – wszystkie one odgrywają swoją rolę w Tetralogii, tworząc układ

²⁶ W tym roku Balzac wydał ostatnie ukończone ogniwo swojej *Komedii ludzkiej*: *Krzywe zwierciadło historii współczesnej*.

kolejno na sobie nadbudowanych sfer rzeczywistości. Z wody wynurza się ziemia, nad nią ma swoje naturalne miejsce strefa ognia, a jeszcze wyżej rozciąga się przestwór powietrza. Stawanie się reprezentuje nie tylko żywioł płynącej wody, ale także i żywioł ognia. Żywioł ten ma swoją muzyczną reprezentację w postaci nie jednego, a kilku motywów przewodnich – w ten sposób kompozytor próbuje wyrazić jego przyrodzoną zmienność. Dwa pozostałe żywioły nie są domeną stawania się, lecz trwania, bytu. Ziemia jest wszak nazywana, dla odróżnienia od otaczających ją wód, lądem stałym – stałość należy do jej natury.

Wymienione cztery żywioły można scharakteryzować przy pomocy dwóch krzyżujących się dychotomii: ciężkie – lekkie i stające się – trwające. Przedstawia to następujący diagram:

	Stawanie się	Trwanie
Lekkie	OGIEŃ	POWIETRZE
Ciężkie	WODA	ZIEMIA

Diagram 1. Metafizyczna charakterystyka czterech żywiołów

Źródło: opracowanie własne.

Nie jest może oczywiste, że również żywioł powietrza cechować się ma raczej trwaniem, niż zmiennością właściwą stawaniu się. Przecież wiatr, będący ruchem powietrza przypomina ruch wodnego nurtu. Jednakże zarówno wodne fale, jak i ogniste płomienie ukazują się nam w nieustannie zmiennych kształtach – ich kształty nie trwają, lecz stają się i przemijają. Powietrze natomiast, którego

ruch czujemy, nie tworzy żadnych widocznych kształtów. Czujemy jego ruch, ale przestrzenny ruch odbieramy jako jedynie zmianę miejsca – poruszająca się rzecz nie musi przy tym doznawać żadnej wewnętrznej zmiany. Tocząca się kula zachowuje swoją tożsamość, zmienia się tylko jej położenie względem otoczenia. Nikt nie powie o niej, że staje się – raczej uważamy, że staje się tylko jej ruch, ale nie ona sama.

Zarysowane tu intuicje pozwalają więc potraktować sferę powietrza jako obszar trwania. Udziałem zamieszkujących ją istot jest trwanie i to – paradoksalnie – trwanie o stabilniejszym charakterze, niż trwanie właściwe mieszkańcom ziemskiego obszaru. Ziemia bowiem, choć daje oparcie stopom, to przecież podlega jednak pewnym zmianom swego ukształtowania. Wypiętrzają się z niej góry, otwierają szczeliny, woda żłobi w jej powierzchni ślady. Tego rodzaju zmian nie spotrzegamy w masach powietrza. Obserwujemy co prawda zmienność kształtów chmur na niebie, ale wiemy, że chmury niosą deszcz, są to więc kształty przybierane przez wodę, która zdołała wznieść się w powietrze.

Dwa obszary trwania – ziemski i powietrzny – rozdziela strefa ognia. Jest to bariera uniemożliwiająca mieszkańcom ziemi wtargnięcie na niebiosy. Ogień, z natury swojej, jest żywiołem niszczycielskim, stanowi więc zarazem zagrożenie dla stref, które rozgranicza. Trwanie, właściwe strefie ziemskiej i powietrznej, nie ma zatem charakteru stabilnego – jest stale zagrożone przez powrót do stanu stawania się. Ziemia zagrożona jest nie tylko przez ogień, ale i przez wodę – unosi się na wodzie, a więc może być przez wodę pochłonięta.

Żywioły nie zajmują właściwych sobie stref w stanie niezmięszanym. Skoro nawet żywioł zajmujący strefę najniższą – woda – może przeniknąć w postaci chmur do strefy najwyższej, to tym bardziej mogą tego dokonać te żywioły, których strefy sąsiadują ze sobą. Woda nie jest całkowicie rozdzielona od ziemi, lecz znajduje się także na jej powierzchni. Podobnie ogień – płonie w podziemnych czeluściach. Ziemia znajduje się więc w stanie nietrwałej równowagi z otaczającymi ją żywiołami stawania się. Można uznać, że tak jak ogień rozdziela ziemię i niebo, tak ziemia rozdziela wodę

i ogień – dwa niszczycielskie żywioły, których niekontrolowane spotkanie może prowadzić do kosmicznego kataklizmu. Jednak za pośrednictwem tych żywiołów przez ziemię, ujęcie ich w jej karby, może dać pozytywny efekt. Wilgotna ziemia ogrzana promieniami Słońca jest miejscem rozwoju życia. Jako przykład innego rodzaju może służyć maszyna parowa – mechanizm, w którym woda i ogień zmuszone są do współpracy²⁷. Zarówno życie, jak i przekształcanie ciepła w pracę polega na zachowaniu dynamicznej równowagi z otoczeniem – trwanie w tej sferze polega na utrzymywaniu się w stanie chybotałej równowagi.

Ogrzane przez sferę ognia powietrze jest ciepłe, lecz suche. To sfera trwania, które charakteryzuje równowaga obojętna²⁸. Masy powietrza mogą przemieszczać się względem siebie, jedne zajmować miejsce innych, ale to wszystko. W tej sferze nie działają antagonizujące siły, dominuje tu spoczynek. Nie należy jednak zapominać, że ogień, wyrwawszy się spod kontroli, może zniszczyć bezpowrotnie ten błogi spokój. Dlatego mieszkańcy powietrznych przestworzy we własnym interesie dbają o zachowanie ładu także na ziemi, bowiem wszczęta tam pożoga może ogarnąć również i ich sferę.

Tak przedstawia się generalna sceneria, w której rozgrywają się wydarzenia *Pierścienia Nibelunga*. Przystąpmy teraz do ich przeglądu i analizy. W tym celu wracamy w głąbie Renu, w których spoczywa złoty samorodek – złoto Renu (Rheingold). Mają go strzec

²⁷ W głośnej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* w reżyserii Patrice Chereau (Bayreuth 1976 – tzw. *Jahrhundertring*), w Scenie 2. *Złota Renu* na pierwszym planie znajduje się mechanizm przypominający maszynę parową. Zob. <https://youtu.be/3ZP-yXsNV2E>, od 23'30" (dostęp: 20.04.2017).

²⁸ Stan równowagi chwiejnej ilustruje układ złożony z kuli znajdującej się na wierzchołku wypukłej czaszy. Każde wychylenie z tego położenia powoduje utratę równowagi. Gdy kulę umieścimy na dnie wklęsłej czaszy, będzie to przypadek równowagi trwałej – każda zmiana położenia kuli powoduje powrót do położenia początkowego. Równowaga obojętna ma miejsce w przypadku położenia kuli na płaskiej powierzchni. Przemieszczenie kuli w dowolną stronę zostanie zachowane bez zmian.

trzy wodne rusałki, choć nie jest jasne jakimi środkami w tym celu dysponują, gdyż w krytycznym momencie zupełnie tracą głowy. Co gorsza, zdradzają sekret złotego skarbu pokracznemu gnomowi – Alberykowi – który się do nich bez powodzenia zaleca. Jedna oznajmia mu mianowicie, że ten, kto wykuje ze złota pierścień, zdobędzie władzę nad światem: („Der Welt Erbe gewänne zu eigen wer aus dem Rheingold schüfe den Ring” – słowom tym towarzyszy w orkiestrze pojawiający się tu po raz pierwszy motyw pierścienia – jeden z najważniejszych motywów Tetralogii). Jej siostra dodaje, że może się to stać pod jednym wszakże warunkiem – twórca pierścienia musi wyrzec się po wsze czasy miłości: („Nur wer der Minne macht versagt, nur wer der Libe Lust verjagt – nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold” – orkiestra prezentuje tu kolejny kluczowy motyw: wyrzeczenie się miłości). Choć plotkarskim nimfom spełnienie tego warunku wydaje się zupełnie niemożliwe, Alberyk, doznawszy zawodu w swych umizgach, przeklina miłość, porwya złoto i umyka, nim zjawi się ktoś, kto mógłby go powstrzymać.

Ten zawiązek akcji *Pierścienia Nibelunga* nie jest popisem dramatycznej inwencji autora. Nie spisał się bowiem ojciec Ren, który na straży tak newralgicznej tajemnicy pozostawił tak bezmyślne istoty i to bez zbrojnego odvodu (tylko jedna z nich wykazuje oznaki rozwagi). Tego rodzaju nieporadności nie brak w fabule *Pierścienia Nibelunga*, ale nie na nich będziemy skupiać w dalszym ciągu uwagę. Ważna będzie dla nas raczej myśl przewodnia dzieła, niż detaliczny sposób jej wyrażenia²⁹.

Cóż więc wyraża ten inicjalny akt rabunku, połączony z tak osobliwą deklaracją? Alberyk, wbrew pozorom, nie wyrzeka się bynajmniej seksu i płynącej stąd przyjemności – jego wyrzeczenie

²⁹ Z trzech zasadniczych składników Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerku*: słowa, muzyki i ruchu scenicznego, niewątpliwie to muzyka broni się najlepiej. Efekt całości pogarszają jeszcze z reguły inscenizacje, zwłaszcza w ostatnich dekadach. Udziwnione do granic dobrego smaku pomysły realizatorskie zagościły, zdaje się już na dobre, nawet w świątyni wagneryzmu na Zielonym Wzgórzu.

dotyczy wyłącznie miłości, czyli uczucia, jak wolno sądzić – odwzajemnionego. A co, chciałoby się w związku z tym spytać, gdyby już po wykuciu pierścienia i zdobyciu w następstwie tego władzy nad światem, jego twórca zapalał ponownie uczuciem? Wtedy zapewne straciłby wszystkie swoje zdobycze – magia pierścienia przestałaby działać. Domyślamy się stąd, że w pierwszej scenie *Złota Renu* chodzi nie tyle o sam akt rabunku, ile przede wszystkim o poznanie warunku zdobycia władzy – odrzucenie pozytywnych emocjonalnych więzi z otoczeniem. Tego rodzaju zależność wydaje się psychologicznie wiarygodna – zdobycie i utrzymanie władzy związane jest z manipulowaniem ludźmi, a to wyklucza głębsze emocjonalne więzi z obiektami manipulacji. Zasadę tę wyraża starożytna maksyma: *divide et impera*. Czy nie dałoby się jednak, manipulując przeciwnikami, kochać przyjaciół? Problem tkwi w tym, że zachowania władcze łatwo wchodzą w krew i w poważnym stopniu utrudniają, jeśli nie wręcz uniemożliwiają pozytywne wzajemne związki uczuciowe, do jakich należy odwzajemniona miłość. Ilustracją tej prawidłowości wydają się być niejednokrotnie opisywane zachowania osób usytuowanych wysoko w społecznej hierarchii, które w intymnych sytuacjach przejawiają skłonności masochistyczne. Człowiek taki, próbując oderwać się od swej roli dominującej jednostki, nie może działać niczego więcej, niż zajęcie przeciwstawnego miejsca w tej samej relacji. Można powiedzieć, że Alberyk całą miłość, do której jest zdolny, przelewa na pierścień i władzę, jaką on daje. Nie starcza mu już jej dla żywych istot. Cały strumień swojej życiowej energii musi skierować na stworzenie i utrzymanie pierścienia. Taka jest cena zdobycia władzy.

Konieczność wyrzeczenia się miłości, gdy za cel stawia się zdobycie władzy, okazuje się więc nie literacką fantazją, lecz wiarygodną psychologiczną konstatacją. Związek ten można też spróbować zinterpretować w sposób ogólniejszy, jeśli miłość i władzę potraktuje się jako szczególne przypadki sytuacji o szerszym zasięgu. Miłość mianowicie jest przykładem relacji wzajemnej (symetrycznej), która prowadzi do upodobnienia swych członów (por. analizę związku Tristana i Izoldy). Innym przykładem tego typu relacji, niezawie-

rającym zupełnie emocjonalnych konotacji, może być zmieszanie dwóch substancji. Wyrabiając ciasto, doprowadzam stopniowo do powstania coraz bardziej homogenicznej masy, w której niemożliwe staje się rozgraniczenie pierwotnych składników: mąki, jaj i tłuszczu. Są też substancje, których do trwałego zmieszania nie sposób doprowadzić – np. woda i olej, podobnie jak są ludzie, którzy nigdy nie przypadną sobie do gustu. Panowanie nad innymi to z kolei szczególnie przypadkowy przypadek relacji asymetrycznej, która nie tylko zachowuje, ale jeszcze podkreśla różnicę między swoimi członkami. Ta charakterystyka jest nie do pogodzenia z poprzednią: tu mamy do czynienia z podkreśleniem różnic, tam zaś z ich osłabieniem. A zatem i przy takiej w najwyższym stopniu abstrakcyjnej interpretacji warunku wyrzeczenia, któremu poddaje się Alberyk, okazuje się, że mamy do czynienia z faktycznie funkcjonującą prawidłowością.

Wybór dokonany przez Nibelunga dokonuje się w głębinach Renu, a więc w „dolnej” strefie stawania się. Dla tej sfery opisane wyżej symetryczne stosunki typu ujednocniającego są czymś naturalnym i powszechnym. Alberyk pragnie jednak wyrwać się ze sfery, w której dominuje niezróżnicowanie i niejako zrobić użytek ze swojej odmienności. Jest on jak kropla oleju wpuszczona do wody – ta nie chce go w sobie rozpuścić, córy Renu odrzucają jego zaloty. Nie mogąc się z nimi zjednoczyć, postanawia zdobyć nad nimi (i nie tylko nad nimi) dominację i w ten sposób podkreślić jeszcze różnicę, jaka go od nich dzieli. Pragnie wkroczyć do sfery trwania, celem władzy jest bowiem jej utrwalenie. Po osiągnięciu pierwszych sukcesów na tej drodze, gdy udaje mu się w pierwszej kolejności zniewolić własnych pobratymców, nabiera ochoty by w pełni wykorzystać moc pierścienia i wdrzeć się do sfery najwyższej, gdzie panują bogowie i zająć ich miejsce. Jego ziomek Mime opowiada w scenie trzeciej, rozgrywającej się w podziemiach Nibelheimu, jak zmienił się los Nibelungów odkąd dostali się pod władzę posiadacza pierścienia – odtąd są oni niewolnikami zmuszonymi do szaleńczej pracy nad pomnażaniem bogactwa ich pana. Stan ten ilustruje charakterystyczny motyw kucia, który rozlega się coraz głośniejszymi w miarę tego, jak Wotan i Loge zagłębiają się w czeluście ziemi, gdzie żyją

Nibelungi³⁰. Alberyk niedwuznacznie oznajmia swoje zamiary bogom, a słowom jego towarzyszy motyw utworzony z fragmentu motywu Walhalli (siedziby bogów) i motywu ognia, którym karzeł zamierza ich stamtąd wykurzyć. Jego plan jest jasny: spowodować powszechny przewrót i żywioł ognia, którym dotąd bogowie odgradzali się od niższych sfer, skierować przeciwko nim. Wotanowi nie pozostaje w tej sytuacji nic innego, jak podjąć przy pomocy Logego interwencję w niższych regionach świata, aby zdusić w zarodku knowania karła.

Aby wyjaśnić, skąd Wotan w towarzystwie Logego wziął się w Nibelheimie, trzeba nam teraz cofnąć się do sceny drugiej, na której początku słychać jest jeszcze w orkiestrze wybrzmiewający motyw pierścienia, który stopniowo przekształca się w motyw Walhalli – nowopowstałej siedziby bogów. W ten sposób słuchacz dowiaduje się, że żądza władzy nieobca jest także Wotanowi – władcy bogów. W przeciwieństwie do parweniusza i pokraki Alberyka jest to jednak samiec alfa *par excellence*, z pewnością więc nie musi on sobie rekompensować miłosnych zawodów dążeniem do potęgi. Władza jego nie jest kontestowana, a jednak pożąda on jeszcze większego splendoru – Walhalla jest dlań nie tyle gwarancją stanu posiadania, ile jego widoczną dla wszystkich oznaką. Alberykiem powoduje rezydent, Wotanem – próżność.

Walhalla, o której przepychu marzy Wotan w snach, nie jest wbrew pozorom budowlą obronną. Co prawda, wspomina on o takiej jej funkcji swojej małżonce Fryce, ale tylko dla pozoru. Budowlę tę wznieśli dla niego olbrzymi – plemię zamieszkujące obszar ziemski. A więc i sama Walhalla jest zbudowana z ziemskiego surowca – z wielkich głazów. Dla niepodlegających ziemskiemu ciężeniu mieszkańców najwyższej sfery jej mury nie stanowią żadnej przeszkody. Jak potężne nie byłyby, nie są i tak w stanie oprzeć się żywiołowi ognia, mającemu do tej sfery bezpośredni dostęp. Wotan pragnie

³⁰ Wagner wzmocnił efekt akustyczny, wprowadzając w tej scenie do składu orkiestry kilkanaście kowadeł różnej wielkości, których dźwięk łączy się z brzmieniem orkiestry.

więc mieć w Walhalli nie schronienie, ale reprezentacyjną siedzibę, rodzaj Wersalu, nie Camelotu. Budowlą zbudowaną z ziemskiej materii nie zaimponuje bogom – jest ona obliczona na imponowanie tym, którzy żyją na ziemi. Dowiadujemy się z czasem, że Walhalla jest właściwie olbrzymią halą biesiadną, w której Wotan gości poległych w boju bohaterów – oto jej właściwa funkcja.

Walhalla symbolizuje przywiązanie Wotana do spraw materialnych, które nie powinny go absorbować. Co gorsza, pogrąża się on w tego rodzaju skłonnościach do tego stopnia, że zapomina, iż za swoją nową zabawkę będzie musiał zapłacić. Fasolt i Fafner nie przyjmą w rozliczeniu żadnych błyskotek – zapłata za ich olbrzymią pracę też musi być olbrzymia. Ma nią być bogini wiecznej młodości i miłości – Freja, którą Wotan pochopnie przyobiecwał budowniczym, aby skłonić ich do wytężonego wysiłku. Nie pytał przy tym nikogo, włącznie z samą Freją, o zdanie. Nie miał zresztą wcale zamiaru dotrzymywać tej umowy, nie przewidział tylko, że Fafner, bardziej rozgarnięty z braci, nie zgodzi się na żaden ekwiwalent. Wie on bowiem, że Freja uosabia wieczną młodość – w tym tkwi dla niego jej główna zaleta³¹. Wotan sądził, że łatwo da się oduraczyć Olbrzymów, tymczasem sam wyszedł na durnia.

Wpadłszy we własne sidła, Wotan przywołuje na pomoc Logego. Ten bóg ognia nie poczuwa się z resztą bogów do zbyt wielkiej komitywy i nic w tym dziwnego, skoro reprezentuje odmienną sferę. Pozostaje z bogami w stanie przymierza – jedynie tymczasowego, jak się później okazuje. Jako ruchliwy płomień penetruje różne mroczne zakamarki sfery ziemskiej i wie o występku Alberyka. Daje

³¹ Niezależnie od tego, Olbrzymi wiążą z Freją inne jeszcze plany, których łatwo domyśleć się z uwagi zamieszczonej na ich temat w didaskaliach: „mit starken Pfälen bewaffnet” – nie chodzi bynajmniej o tyczki miernicze. We wspomnianej już inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* na stulecie prapremiery cyklu, reżyser nawiązuje do tego wątku – Fafner z niedwuznaczną intencją łapie Freję za pierś. Pomysł ten, rodem z jarmarcznego teatryku, nie wystawia realizatorowi najlepszego świadectwa. Przypomina zresztą jako żywo spotkanie King Konga z Ann Darrow...

Wotanowi radę żywcem wziętą z katechizmu rewolucjonisty: grab zagrabione! Gdyby odebrać Nibelungowi zrabowane przez niego złoto, można by nim wypłacić się olbrzymom. Oto powód wyprawy Wotana i Logego do Nibelheimu.

Efektowne sceny, jakie się tam rozgrywają, dają scenografom okazję do popisania się pomysłowością, lecz nie niosą żadnej ideowo istotnej treści. W każdym razie Alberyk zostaje podstępnie pojmany i wywleczony ze swego matecznika na światło dzienne. Zostaje tam zmuszony do oddania całego skarbu, wraz z pierścieniem i zmaistrowaną przez jego zdolnego pobratymca Mimego czapką-niewidką (Tarnhelm). Pozbawiony swej najcenniejszej własności rzuca na pierścień klątwę – każdy kolejny jego posiadacz ma ginąć gwałtowną śmiercią i ma się tak dziać dopóki pierścień nie powróci do swego pierwszego właściciela: „Wie durch Fluch er mich geriet, Verflucht sei dieser Ring! Gab sein Gold mir Macht ohne Mass, nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt! [...] solange er lebt, sterb er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht! bis in meiner hand den geraubten wieder ich halte!”. Słowom tym towarzyszy kolejny kluczowy motyw – motyw klątwy pierścienia.

Skutki klątwy rzuconej przez Alberyka stają się szybko widoczne – podczas kłótni o pierścień Fafner zabija Fasolta i uchodzi ze skarbem. Freja jest wolna, bogowie mogą wreszcie wprowadzić się do swojej nowej siedziby, co czynią, idąc po tęczy. W akompaniamencie do ostatnich słów Wotana pojawia się najsławniejszy z motywów przewodnich Tetralogii – motyw miecza (sam Wotan o nim nie wspomina). Z oddali dobiega lament cór Renu, na krzywdę których nikt nie zwraca uwagi – to znak, że równowaga w naturze nie została, wbrew pozorom, osiągnięta, a ignorowanie tego stanu rzeczy nic nie da.

Dokonajmy więc przeglądu sytuacji, jaka ukształtowała się w chwili, gdy akcja *Złota Renu* dobiegła końca. Przede wszystkim postaramy się zrozumieć, co znaczy główne wydarzenie ostatniej sceny, jakim jest rzucenie klątwy na pierścień. Alberyk jest zbyt mało znaczącą postacią, by jego zaklęcia mogły mieć tak straszliwą moc. On tylko wypowiada to, co jest nieuchronną konsekwencją kolejnego aktu przemocy, jakiego jesteśmy świadkami. Chodzi o to, że

jednostka gwałcąca naturalny porządek rzeczy, musi liczyć się z tym, że należy jej w ramach tegoż porządku status zostanie zakwestionowany w stopniu proporcjonalnym do tego, jak bardzo narusza ona ów porządek. Alberyk narusza przyrodzony stan żywiołu stawania się, jakim jest woda. Woda jest jednak dla wszystkiego, co wzrasta na ziemi nie tylko żywiołem grożącym katastrofą, ale zarazem życiodajnym. Bez niej życie na ziemi nie może trwać. Gwałcąc stan, w ramach którego woda umożliwia trwanie życia, w szczególności także jego własnego życia, Alberyk nieświadomie narusza warunki własnej egzystencji. Miłość, której się wyrzeka, nie jest jedynie stanem emocjonalnego zaspokojenia – jest to kosmiczny związek rzeczy. Jego zerwanie prowadzi do nieuchronnej katastrofy na skalę indywidualną, bądź nawet kosmiczną, gdy stan naruszenia równowagi będzie się utrzymywał zbyt długo³².

W ostatniej scenie *Złota Renu* Wotan jest początkowo zdecydowany zatrzymać pierścień dla siebie, pomimo tego, że Olbrzymi słusznie twierdzą, iż należy on do całości skarbu. W czasie swaru toczącego się między nim i potwornymi bliźniakami spod ziemi wynurza się pramatka Erda i ostrzega Wotana, że swoim uporem przyczyni się do zguby wszystkich bogów: „Höre! Höre! Höre! Alles was ist, endet! Ein düst'rer Tag dämmert den Göttern: dir rat' ich, meide den Ring!“. Ostrzeżenie to płynie do Wotana z samych trzewi ziemi, gdzie w stanie półuśpiania przebywa Erda. Wie ona, jak sama twierdzi, co było, jest i będzie. Jej córkami są trzy Norny, które przędą nić losów świata. Prawieczność Erdy ilustruje motyw stawania się, towarzyszący jej pojawieniu się. Jej wszechwiedzę zaś ewokuje motyw zmierzchu bogów (*Gotterdämmerung*) towarzyszący przytoczonym wyżej słowom. Ten ostatni jest ni mniej ni więcej, tylko rakiem motywu stawania się, wyraża więc samym swym tokiem „odstawanie się” tego, co się stało – zmierzch wszechrzeczy.

³² W przywoływanej już inscenizacji Scena 1. *Złota Renu* rozgrywa się u podnóża wielkiej zapory rzecznej. Złoto spoczywa w pobliżu jej fundamentów. Można skojarzyć, że jego grabież grozi runięciem budowli i wielką powodzią. Ta ostatnia faktycznie nadchodzi w finale Tetralogii.

Motyw ten rozbrzmiewa w Tetralogii tylko kilka razy, za to zawsze w momentach o kluczowej wadze. Słysząc go rzecz jasna w szczególności w samym finale Tetralogii.

Erda nie precyzuje, komu należy przekazać pierścień, ale jest jasne, że ma na myśli córy Renu. Wotan jednak oddaje pierścień Olbrzymom. W ten sposób nie zapobiega zagładzie świata, ale na pewien czas ją oddala. Fafner, który zostaje kolejnym posiadaczem pierścienia, nie czyni z niego użytku, zadowolając się samym posiadaniem jako takim. Ponieważ, zamieniwszy się w smoka, wraz ze swym skarbem wycofuje się do podziemnych pieczar, można rzec, że lokuje złoto we względnym pobliżu jego właściwego miejsca – głębin Renu. Dlatego też przez czas życia mniej więcej dwóch ludzkich pokoleń nie wydarza się żadna katastrofa – przyroda pozostaje w stanie stosunkowo bliskim równowagi.

Z przeprowadzonych rozważań płynie wniosek, że nawet gdyby Alberyk nie zareagował rzuceniem klątwy na kolejnych posiadaczy pierścienia, ich zguba byłaby i tak nieuchronna. W pierwszym rzędzie grozi zaś ona jemu samemu. Warunek zaparcia się miłości i klątwa pierścienia są dwiema stronami tego samego splotu okoliczności³³. W *Złocie Renu* widz i słuchacz są świadkami tego, w jak niespodziewany i niepokojący sposób naruszenie równowagi jednego z czterech elementów prowadzi do jej zakłócenia w pozostałych sferach. Na ziemi zniewolone zostaje plemię Nibelungów. Ci, którzy zajmowali się dotąd artystycznym rzemiosłem dla własnej przyjemności, obróceniu zostali w niewolniczą trzodę drżącą ze strachu przed swoim władcą i bezwzględnym wyzyskiwaczem. Wśród zamieszkujących inne regiony ziemi Olbrzymów dochodzi do bratobójstwa. Konflikt, który rozgorzał wśród bogów został co prawda tymczasowo zażegnany, ale donośne brzmienie motywu miecza (wytworu przeciwstawnego pierścieniowi, co zdają się sugerować

³³ Związek wyrzeczenia z klątwą pozwala zrozumieć pewną szczególną koincydencję wydarzeń i towarzyszącej im muzyki w finale Aktu I *Walirii*. Poświęcił temu nie do końca przekonujące wywody Claude Lévi-Strauss. Wątek ten podejmiemy wkrótce.

nawet kształty obu tych przedmiotów) w finale *Złota Renu* daje wyraźnie do zrozumienia, że Wotan nie zadowolony się osiągniętym kompromisem. Loge, reprezentujący żywioł ognia w stanie podległości Wotanowi, wygłasza autorefleksyjną wypowiedź, będącą zapowiedzią wypowiedzenia posłuszeństwa: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wännen. Fäst scham' ich mich, mit ihnen zu schaffen; zur leckenden Lohe mich wieder zu wandeln, spur' ich lockende Lust: sie aufzuzehren, die einst mich gezähmt [...] Nicht dumm dünkte mich das! Bedenken will ich's: wer weiss, was ich tu'!”

Miecz, którego muzyczną zapowiedź słyszymy w finale *Złota Renu* jest jednym z głównych rekwizytów Tetralogii, odgrywającym pierwszoplanową rolę w dwóch środkowych ogniach cyklu. Są tu już obecne wszystkie pozostałe najważniejsze akcesoria: pierścień i Tarnhelm oraz włócznia Wotana. Historię powstania dwóch pierwszych z nich mieliśmy okazję śledzić, z włócznią natomiast spotykamy się od razu jako z w pełni funkcjonującym atrybutem Wotana. Dzieje jej powstania poznajemy dopiero w Prologu *Zmierzchu bogów*. Jaki jest związek wymienionych czterech przedmiotów? Miecz powstaje za sprawą Wotana i stanowi jego odpowiedź na powstanie pierścienia, a – dokładnie mówiąc – na utratę pierścienia przez Wotana. Tarnhelm jest akcesorium pomocniczym w stosunku do pierścienia. Objaśnia to Albryk w rozmowie z Wotanem i Logem w Nibelheimie. Ogólnie mówiąc, pełni on funkcje ściśle związane z zasadniczą funkcją pierścienia, jaką jest podporządkowanie sobie wszystkiego, co istnieje. Czy i jak ma się komplet pierścień-Tarnhelm do włóczni Wotana? Ich funkcje nie są tożsame, ale pokrewne. O włóczni dowiadujemy się, że jest rodzajem kodeksu powszechnych praw rządzących tym, co istnieje. Funkcjonowanie tych praw gwarantuje Wotan, ale jednocześnie sam im podlega. Prawa te mają charakter ogólnych reguł, zasad postępowania, są rodzajem Dekalogu³⁴. Włócznia jest więc instru-

³⁴ Istnieje godna uwagi analogia między związkiem Wotana-prawodawcy i jego córki Brunhildy, która powodowana miłością opuszcza niebiosy i zstępuje między śmiertelnych, a Bogiem Ojcem i Synem Bożym w religii chrześcijańskiej.

mentem władzy, ale jest to władza praw, a tylko pośrednio jednostki, która ich strzeże. Z pierścieniem sprawa ma się zupełnie inaczej – ma on zapewnić posiadaczowi władzę totalną, niczym nieograniczoną. Jest to więc panowanie nagiej siły.

Wagner ukazuje jednak, jak strażnicy praw ulegają pokusie władzy absolutnej. Alberyk zapragnął tego, co jest domeną Wotana, ale okazał się niezdolny pojąć istoty jego władzy – przedstawił ją sobie jako prostą przemoc. Gdy z kolei Wotan powziął wiadomość o tym, w jaki sposób Nibelung zinterpretował jego władztwo, to – o dziwo – sam skwapliwie ten pomysł podchwycił. Mamy oto przed sobą obraz dobrze uchwyconego psychologiczno-społecznego fenomenu – procesu wyrodnienia władzy.

W prologu Tetralogii, jakim jest *Złoto Renu*, twórca ukazał nam panoramę świata – cztery żywioły w ich wzajemnych odniesieniach, których równowaga ulega zachwianiu. Żywioły te są reprezentowane przez postacie baśniowe: rusalki, karły, olbrzymie trolle i wreszcie istoty boskie, których boskość jednakże oznacza jedynie znajdowanie się na szczycie hierarchii, nie zaś nadprzyrodzony charakter. Ścierają się tu ze sobą kosmiczne potęgi – w tej perspektywie nie sposób jest dostrzec działań ludzkich. Brak jakichkolwiek wzmianek o ludziach może też oznaczać, że przedstawione w *Złocie Renu* wydarzenia miały miejsce w epoce poprzedzającej pojawienie się człowieka. W każdym razie ludzie wkraczają na scenę dopiero w pierwszym właściwym ogniwie cyklu, jakim jest *Walkiria*. W tej części Tetralogii, podobnie jak w części następnej, nieobecny jest za to żywioł wody. Można by rzec, że jednostki działające w *Złocie Renu* pełniły właściwie głównie role reprezentantów sfer, do których przynależały, stanowiły ich personifikacje. Szczególnie wyraźnie było to widoczne w postaciach Cór Renu i Logego.

W *Walkirii* pojawiają się już natomiast w pełni zindywidualizowane postacie, działające z osobistych pobudek. W miejsce dwóch głównych antagonistów – Alberyka i Wotana, w *Walkirii* mamy troje protagonistów – rodzeństwo Wälsungów i ich protektorkę – Walkirię Brunhildę. Są oni dziećmi Wotana, pozostającego tu nadal główną postacią. O ile w *Złocie Renu* Wotan ukazany był w walce

o władzę, to w *Walkirii* widzimy go jako ofiarę tej walki. Jego uwikłanie w walkę o pierścień niesie z sobą implikacje zapowiedziane w warunku wyrzeczenia się miłości – dotyczą one, jak się stopniowo okazuje, nie tylko twórcy pierścienia, ale w ogóle wszystkich, którzy mają z nim jakikolwiek, choćby tylko pośredni, związek. *Walkiria* jest zasadniczo tragedią ojca, który stopniowo uświadamia sobie, że jego dzieci płacą straszną karę za jego własne błędy. Dążąc do zawładnięcia pierścieniem, traci on więź z własnym potomstwem, choć swego celu i tak nie osiąga.

Instrumentalny wstęp do *Walkirii* to muzyczny obraz burzy – zjawiska, w którym udział biorą ziemia i niebo, a pośredniczy między nimi żywioł ognia (pioruny). Te trzy elementy będą tu odgrywać istotną rolę. O ile zasadniczym tematem *Złota Renu* było wyrzeczenie się miłości na rzecz władzy, o tyle w *Walkirii* miłość powraca na pierwszy plan i to w dwojakiej postaci – jako miłość erotyczna i miłość rodzicielska. Ma tu miejsce podwójna próba zrealizowania miłosnego związku – w obu przypadkach kończy się ona klęską, choć rzec można, iż załamek miłości przetrwa i rozwinię się wspaniale w finale kolejnego ogniwa cyklu.

W pierwszym akcie dramatu spotykają się i wzajemnie rozpoznają Zygmund i Zyglinde. Jest to para bliźniąt spłodzonych przez Wotana ze śmiertelną kobietą, ale w dzieciństwie osieroconych przez matkę i opuszczonych przez ojca, a w następstwie rozdzielonych. Gdy spotykają się ponownie, wybucha między nimi gwałtowne uczucie, któremu poddają się bez zastanowienia. Ich miłość, choć ma kazirodczy charakter, zostaje oddana przez Wagnera w najsubtelniejszy sposób. W finale aktu Zygmund zyskuje oręż o niezwyklej mocy – miecz, który dobywa z pnia drzewa i nazywa Notungiem. Przeznaczony jest on przez Wotana właśnie dla niego. W scenie dostarczenia i wydobycia miecza jego sławny motyw zostaje wykorzystany w sposób pozostawiający niezapomniane wrażenie.

Wszystko to, co dzieje się w pierwszym akcie, choć robi wrażenie przypadkowego zbiegu okoliczności, zostało od dawna zaplanowane przez Wotana. Zgodnie z tym planem, Zygmund ma teraz swym orężem pokonać Fafnera i zabrać mu pierścień – jak widać od-

danie pierścienia było ze strony Wotana jedynie taktycznym wybiegiem. Bóg, nieświadom właściwego znaczenia klątwy, chce, aby jej brzemień wziął na siebie jego potomek, po którym pierścień przypadnie jemu już bez ciężącego na nim przekleństwa. Zygmund jest więc w rękach Wotana jedynie narzędziem, o ojcowskich uczuciach nie ma tu mowy. Z tego jednak młody bohater nie zdaje sobie zupełnie sprawy. Wprost przeciwnie – sądzi on, gdy chwyta za rękojeść miecza pozostawionego dlań przez Wotana w pniu drzewa, że obiecana mu kiedyś broń jest dowodem ojcowskiej troski i miłości. I dlatego w momencie dobywania miecza z pnia w orkiestrze rozlega się niespodziewanie motyw wyrzeczenia się miłości: chodzi o wyrzeczenie się Zygmunda przez Wotana³⁵.

W drugim akcie okaże się, że ojciec nie tylko nigdy go nie kochał, ale że w krytycznym momencie go zdradził, stając w chwili starcia ze śmiertelnym wrogiem przeciwko własnemu dziecku. Zapowiedź tego słyszymy w motywie wyrzeczenia, który rozlega się w chwili ekstatycznego uniesienia bohatera. To, że Zygmund zdobył właśnie miłość, a zarazem i upragnioną broń, da mu tylko krótką chwilę szczęścia. Wotan, który za tym stoi, działa pod wpływem klątwy pierścienia i dlatego żadne jego działanie nie może mieć konstruktywnych następstw. Klątwa dosięga nie tylko faktycznych posiadaczy pierścienia, ale także i tych, którzy dopiero chcą go posiadać. Co więcej, rozciąga się także na tych, którzy – jak Zygmund – o pierścieniu nic nie wiedzą, ale zostają przez innych wpłątani w jego perypetie. Dotyka ich zdrada – nie znajdują oparcia w miłości, której oczekują. Choć więc w *Walkirii* nie pojawia się wcale pierścień,

³⁵ Claude Lévi-Strauss interpretuje to wystąpienie motywu wyrzeczenia jako niemożność zdobycia przez Zygmunda zarazem potęgi (miecza) i miłości (Zyglindy). Rzecz w tym, iż taka koincydencja – wbrew temu, co twierdzi Lévi-Strauss – nie jest wykluczona *a priori*, ale wynika ze zdrady Wotana. Gdyby nie zdradził on własnego syna w momencie jego starcia z Hundingiem, ten mógłby pozostać władcą miecza i cieszyć się miłością Zyglindy. Zob. C. Lévi-Strauss, *Nota o Tetralogii*, [w:] *Spojrzenie z oddali*, przeł. W. Grajewski i in., Warszawa 1993, s. 389.

cały czas strzeżony przez Fafnera w jego pieczarze, to działanie jego klątwy zatacza coraz szersze kręgi i dotyka osób, które nie mają wobec niego żadnych zamiarów. Destrukcyjne następstwa procesu zapoczątkowanego przez Alberyka mają tendencję do niekontrolowanego rozprzestrzeniania się.

W miarę upływu czasu warunek wyrzeczenia zaczyna odsłaniać swe wcześniej nieprzeczuwane następstwa. Alberykowi został on przedstawiony jako wybór: albo-albo. Samej możliwości dokonania wyboru nie był on pozbawiony. W chwili gdy gnom rzuca swoją klątwę, alternatywa pozostaje, ale drastycznie zmieniają się jej człony: uczestnik rozgrywki o pierścień nie ma już do wyboru tej czy innej drogi życiowej, ale tylko wyrzeczenie się pierścienia lub gwałtowną śmierć. Z czasem i ta alternatywa jednak zanika: Zygmund nie ma w ogóle żadnego wyboru – jest od początku skazany na porażkę, mimo że o pierścieniu nawet nie usłyszał. Zrealizowane zło okazuje się mieć charakter reakcji łańcuchowej.

Podczas gdy pierwszy akt *Walkirii* rozgrywa się w całości na ziemi, wśród ludzi, to akt drugi ukazuje boską ingerencję w ludzkie sprawy. Nie ma ona bynajmniej opatrnościowego charakteru, choć na taką z początku wydaje się wyglądać. Oto Wotan wysłał Walkirię Brunhildę, swoją ukochaną córkę, aby pomogła Zygmundowi odnieść zwycięstwo w starciu ze ścigającym go Hundingiem. Planom tym sprzeciwia się jednak Fryka, która jako bogini domowego ogniska strzeże poszanowania praw gościnności. Zygmund zachował się w chacie Hundinga jak Parys w domostwie Menelaosa – będąc gościem, uwiódł mu żonę. Musi ponieść za to karę, a Wotan jako najwyższy strażnik praw rządzących światem, musi tego dopilnować. Cięży na nim tym większa odpowiedzialność, że to on sam spłodził bliźnięta i tak pokierował ich losami, że doszło do ich spotkania pod dachem Hundinga. Wotan uświadamia sobie, że znów zapędził się w ślepy zaułek. Nie chcąc powiększać narastającego chaosu, niechętnie zmienia polecenia dane Brunhildzie: Ma ona teraz dopilnować, aby to Hunding zwyciężył i w ten sposób pomścił zniewagę zadaną mu przez gościa.

Próba odzyskania pierścienia spełza na niczym, a jedynym efektem tego przedsięwzięcia stała się kompromitacja Wotana w oczach

bogów, a zwłaszcza własnej żony i córki. Został przyłapany na nieudolnej próbie oszustwa – trudno o większe poníženie władcy bogów. Uświadamia sobie, że nie jest w stanie kontrolować rozwoju wypadków i zarazem traci zdolność samokontroli. Jego własna żona musi przypominać mu o tym, że podjął się stać na straży praw, które teraz sam podeptał. Na jego rzecz przemawia chyba tylko to, że co prawda z wielkimi oporami, ale jednak powoli zaczyna uświadamiać sobie rozmiary grożącej katastrofy. Nie jest zasługującym wyłącznie na pogardę zupełnym durniem, bo taki jest zawsze niezmiernie zadowolony ze swego postępowania, winy dopatrując się tylko u innych.

Nie można jednak powiedzieć, by ta nauka przychodziła mu łatwo – jego własna żona na podstawie niepełnych danych potrafi wyciągnąć znacznie dalej idące i zarazem trafne wnioski. Nie dotyczy to tylko sprawy Walsungów – już w *Złocie Renu* Fryka czyniła Wotanowi wyrzuty, że samowolnie obiecał Freję olbrzymom. Jej obawy, że ten krok będzie miał fatalne następstwa, okazały się słuszne. Wotan, jak przystało na władcę bogów, nie jest skłonny uznać, że żona przewyższa go intelektem i utyskuje w obecności Brunhildy, która nie jest zresztą dzieckiem spółdzonym w związku z Fryką, lecz z Erdą³⁶, na swarliwość i hałaśliwość swej małżonki. Twierdzi on na-

³⁶ Erda to pramatka bogów, a więc Wotan spłodził dziewięć Walkirii z własną matką, czy może nawet prababką! Erda, mimo swego podeszłego wieku, zachowuje, jak widać, jeszcze sporo sił żywotnych, należy bowiem pamiętać, że egzystuje na co dzień w stanie bliskim hibernacji, niczym afrykańska żaba bycza (*Pyxicephalus adspersus*), która zakopuje się w mule, gdy wysychają w okolicy wszystkie kałuże i w takim stanie potrafi przetrwać nawet kilka lat. Zob. www.terrarium.com.pl/140-pyxicephalus-adspersus/ (dostęp: 23.04.2017). Wotan spotyka się z Erdą po raz pierwszy w *Złocie Renu* i natychmiast próbuje za nią podążyć, podając jako motyw swego zachowania chęć poznania bliższych detali grożącej bogom katastrofy. Jak się poniewczasie okazuje, nie omieszkał on także poznać samej Erdy w sensie biblijnym. Brunhilda z kolei jest przyrodnią siostrą Zygliny, a więc dla Zygryfryda – ciotką. Mnogość endogamicznych, kazirodczych związków w Tetralogii może szokować.

wet, że zdobył dogłębną wiedzę o sprawach bogów i ludzi, a zapłacił za to swoim okiem (zob. Prolog *Zmierzchu bogów*), ale ta opowieść przypomina fantazje pana Zagłoby o pochodzeniu rany, jakiej ślady widnieją na jego czole.

Prawdziwy problem polega na tym, że wiedza Wotana przychodzi za późno, gdy nie sposób już jej praktycznie spożytkować. Gdy pod naciskiem Fryki decyduje się odstąpić od swych planów użycia Zygmunta do odzyskania pierścienia, ze związku Wälsungów poczęty już został Zygfryd, który pomści klęskę ojca. Wiedza, jaką stopniowo zdobywa Wotan, działa na niego coraz bardziej obeszładniająco. W następnym ogniwie cyklu pojawia się on już tylko jako Wędrowiec (z towarzyszeniem nowego motywu, obrazującego tę przemianę). Niektórzy badacze uważają, że zmiana ta stanowi pęknięcie w konstrukcji intrygi dramatu, Wagner bowiem w trakcie komponowania *Ringu* poznał filozofię Schopenhauera i zaakceptował jej kwietystyczne konsekwencje (zob. studium o *Tristanie i Izoldzie* w niniejszym tomie). Wagner zapoznał się z tą filozofią w 1854 r. i zafascynowała go ona od razu. Rozstał się zarazem bez żalu ze swoim poprzednim *maître à penser*, jakim był dla niego materialista Feuerbach. W tym czasie miał już ukończone libretto całej Tetralogii i komponował muzykę do *Złota Renu*. Co ciekawe, libretta poszczególnych części *Pierścienia Nibelunga* pisał w odwrotnej kolejności, poczynając od *Zmierzchu bogów*. Tak więc hipoteza „pęknięcia” struktury cyklu na skutek zmiany filozoficznych inspiracji jest nie do utrzymania i zresztą uważna analiza treści żadnego takiego pęknięcia nie wykazuje. Działający pod wpływem swych popędów Wotan ze *Złota Renu* jest od samego początku jednostką typu opisywanego przez Schopenhauera, tyle tylko, że znajduje się na bezrefleksyjnym, „naturalnie materialistycznym”, etapie swej aktywności. Wiedzę o własnej sytuacji zdobywa później.

Porzucenie myśli o wykorzystaniu Zygmunta nie jest najcięższym ciosem, jaki spada na Wotana w *Walkirii*. W drugim akcie Brunhilda odnajduje zbiegłych Wälsungów i przy wtórze ważnego motywu losu oznajmia Zygmondowi, że padnie wkrótce z wyroku bogów pod ciosem mszczącego swą zniewagę Hundinga. Widząc

jednak oddanie brata dla siostry, Walkiria staje się, niczym w swoim czasie Parsifal, „durch mitleid wissende”. Ogarnia ją miłość dla pary nieszczęsnych bliźniąt, skądinąd jej bliskich krewnych. Powodowana tym odruchem, wypowiada posłuszeństwo temu, kto ją posłał i postanawia stanąć w walce po stronie Wälsunga. Jednak w kluczowym momencie walki interweniuje Wotan i to on swoją włóczęnią łamie miecz Zygmunta, który – bezbronny – musi ulec Hundingowi. Wotan mści się jednak na zwycięzcy i ten pada z kolei rażony boskim gniewem, jak ciosem miecza. Brunhilda porywa z pola walki ciężarną Zyglinde, zabiera szczątki Notunga i pierzcha przed gniewem ojca.

W tym dramatycznym splocie wydarzeń najcięższy cios spada na samego Wotana – zdaje on sobie sprawę, że posłuszeństwa odmówiła mu nawet własna wola. Walkirie są bowiem właściwie jedynie personifikacjami woli swego rodzica³⁷. Utrata wolnej woli to najcięższy przypadek zniewolenia i to właśnie spotyka władcę bogów. Jego wola usamodzielnia się i upodmiotawia, niczym cień w baśni Andersena, lub – w zjadliwie satyrycznym ujęciu – nos urzędnika w noweli Gogola. W tej sytuacji bogu nie pozostaje już nic innego, jak całkowicie zaprzestać aktywności. Jest to, jak widzimy, całkowicie logiczne następstwo wcześniejszych wydarzeń – ich dramaturgiczna konsekwencja zostaje tu w pełni zachowana.

Pierwszy akt *Walkirii* opiewa miłość Wälsungów, akt trzeci zaś to (pozbawiona akcentów erotycznych) miłość ojca i córki. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z miłością ludzką, w ostatnim – z miłością boską. W obu wypadkach miłość ta ponosi klęskę. Ale w Akcie II, w którym dochodzi do spotkania obu sfer, rodzi się miłość boskiej posłanki do śmiertelnych i ta miłość przenosi nas do kolejnego ogniwa cyklu, jakim jest *Zygfryd*. Brunhilda, otaczając opieką brzemienneą Zyglinde, staje się dla jej potomka jakby drugą matką. Bez jej pomocy Zygfryd nie przyszedłby na świat. W tym

³⁷ W rozmowie z Wotanem, poprzedzającej jego wielki monolog ze Sceny 2. Aktu II *Walkirii* Brunhilda mówi: „wer bin ich, wär' ich dein Wille nicht?”.

momencie miłość Zygmunta i Zygliny oraz Brunhildy do nich obojga osiąga takie natężenie, że wydaje się możliwe, aby uczucie to przemogło klątwę pierścienia i odwróciło bieg wypadków coraz prędzej zmierzających do katastrofy. Choć Walsungowie giną, to w sercu uśpionej Brunhildy ich miłość zostaje zachowana po to, by zostać we właściwym momencie zwrócona ich następcy i dziedzicowi. Gdy Brunhilda zwiastuje ocalonej z pobojowiska Zyglinie, że wyda na świat największego z bohaterów, w orkiestrze rozlega się motyw, który może wydawać się po prostu melodią jej wdzięczności. Dopiero gdy motyw ten rozbrzmiewa ponownie w samym zakończeniu Tetralogii, słuchacz zdaje sobie sprawę z jego właściwego sensu. Wyraża on ostateczne wybawienie i stąd otrzymał od „łowców motywów” (Leitmotivjäger) miano motywu wybawienia (Erlösungsmotiv). Wybawienie to przynosi Brunhilda, a jest nim doszczętne zniszczenie starego świata, którego i tak nie da się uratować. Jego pierwsze wystąpienie można jednak uważać za znak, że wybawicielem może zostać nienarodzony jeszcze Zygfryd, w którym jak w soczewce skupiona zostaje miłość jego rodziców i ich protektorki³⁸.

Imponujący wstęp do Aktu III – cwał Walkirii – pozwala na chwilę zapomnieć o tragicznym zakończeniu Aktu II. Nie posuwa on jednak akcji naprzód. Dopiero gdy do ośmiu siostr dołącza ostatnia – Brunhilda – akcja znów rusza z kopyta. Zygliną zostaje odesłana do tego zakątka lasu, gdzie Wotan nie zagląda, wie bowiem, że znajduje się tam smocza jama, w której Fafner pilnuje skarbu Nibelungów. Sama Brunhilda staje oko w oko z rozwścieczonym Wotanem, który

³⁸ Nielatwo jest rzecz jasna przypomnieć sobie raz usłyszaną melodię z trzeciego aktu *Walkirii*, gdy dociera się do końca Tetralogii. Przykładem kogoś, kto zauważył to powtórzenie, lecz zupełnie nie pojął jego sensu, jest wytrawny skądinąd wagnerysta G. B. Shaw, autor zwięzłego, ale pożytecznego przewodnika po Tetralogii pt. *A Perfect Wagnerite*, który stwierdza, że Wagner posłużył się w finale *Zmierzchu bogów* motywem zaczerpniętym z trzeciego aktu *Walkirii* z powodu twórczego wyczerpania i braku lepszego pomysłu (!). Być może miał to być żart w stylu angielskiego humoru, ale jeśli tak, to był to niewypał.

grozi jej najsroźszą karą za nieposłuszeństwo jego rozkazom. Prerażone siostry pierzchają i ojciec z nieposłuszną córką zostają sami. Karą, jaka spadnie na Brunhildę ma być pozbawienie jej boskiego statusu i oddanie na łaskę pierwszego-lepszego wędrowca, który na nią, wcześniej uśpioną, natrafi. Oznacza to, zgodnie z przyjętą tu interpretacją, że Wotan wyrzeka się, *volens nolens*, własnej aktywności i godzi się na to, by jego kompetencje przejął ktokolwiek.

Godzi się nawet na to, by to Alberyk, który bynajmniej nie zaprzestał wysiłków odzyskania pierścienia, zyskał nad nim przewagę i wyгнаł go z Walhalli, jak to już sobie wcześniej zaplanował. Wie, że Alberyk spłodził syna z przekupioną w tym celu kobietą i że jego potomek podejmie wysiłek odzyskania pierścienia. Nie zamierza się temu już przeciwstawiać: „So nimm meinem Segen, Niblungensohn! Was tief mich ekelt, dir geb' ich's zum Erbe, der Gottheit nichtiger Glanz: zernage ihn gierig dein Neid!”³⁹.

Brunhilda jednak, apelując do łączącego ich wciąż uczucia między rodzicem i dzieckiem, nakłania Wotana, by tym, który ją zbudzi i posiadzie, był bohater bez trwogi. Ma ona na myśli dojrzewającego w łonie Zyglindy dziedzica Walsungów. Jego narodziny wyprorokowała jego matce, a jej słowom: „den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoss [...] den Namen nehm' er von mir – 'Siegfried' erfreu' sich des Siegs!” towarzyszy tam donośne brzmienie blachy prezentującej motyw Zygryda-bohatera. Wotan przychyła się do tej błagalnej prośby i przyzywa Logego, by ten otoczył miejsce spoczynku Walkirii kręgiem ognia. Żegna się jednocześnie na zawsze ze swym ukochanym dzieckiem. Ta niezapomniana scena nosi nazwę Pożegnania Wotana i czaru ognia (Feuerzauber). Słysząc w niej motywy Logego, czarodziejskiego snu (Zauberschlaf) i Zygryda-bohatera – ten ostatni jako zapowiedź tego, co ziszczy się w finale kolejnego ogniwa cyklu.

W *Zygrydzie* powraca baśniowa atmosfera *Złota Renu – Walkiria* jest w stosunku do nich jakby realistycznym interludium. Jej

³⁹ Są to słowa Wotana z wielkiego monologu w Akcie II.

realizm polega na tym, że choć i tu spotykamy fantastyczne postacie, to jednak twórca przedstawia nam w realistyczny sposób ich przeżycia i emocje. Wagner jest niewątpliwie mistrzem rysunku psychologicznego, niezależnie od tego, że lubuje się w fantastycznym sztafażu. To, między innymi, różni go od autorów literatury typu *fantasy*. W trzech aktach *Zygryda* bohater, a właściwie superbohater, dokonuje kolejno trzech niezwykłych czynów, świadczących o jego bohaterstwie: wykuwa cudowny miecz, zabija smoka i wreszcie budzi śpiącą królową. Z psychologią nie mamy tu za wiele do czynienia – miłośnicy Tolkiena mogą się czuć na spektaklu *Zygryda* dość swojsko. Bohater jest młodym człowiekiem, wychowanym na zupełnym odludziu, nie miał więc okazji rozwinąć się moralnie czy intelektualnie. Jego antagonistą – Mime, którego pamiętamy ze *Złota Renu*, opętany jest tylko jedną myślą – jak zdobyć pierścienie. O życiu wewnętrznym smoków trudno coś powiedzieć, a Brunhilda zostaje obudzona z trwającego kilkanaście lat letargu, więc potrzebuje czasu, by rozbudzić się umysłowo. Biorąc to wszystko pod uwagę, braku warstwy psychologicznej w charakterystyce uczestników akcji drugiego dnia Tetralogii nie sposób uważać za mankament. Wagner dawkuje na przemian elementy analizy psychologicznej i thrillera tak, aby utrzymać uwagę widza w ciągłym napięciu. Postępuje dość podobnie, jak autor innego wielkiego cyklu – *Komedii ludzkiej*, w której obok subtelnych studiów ludzkiej natury czytelnik natrafia na kryminalne sceny z życia półświatka, czy fantastykę.

Inną osobliwością *Zygryda* jest jego instrumentacja. Akcja dwóch pierwszych aktów rozgrywa się w prastarej puszczy, na dno której dociera niewiele słonecznego światła. Nawiązuje do tego przewaga nisko brzmiących instrumentów, w szczególności drewnianych. Gdy w Akcie III Zygryd staje na nagim szczycie górskim, w orkiestrze słychać tylko skrzypce i harfę. Daje to niezrównany efekt kolorystyczny. Oczywiście podczas kucia miecza w Akcie I do składu orkiestry włączone zostaje kowadło – rytm uderzeń młota zostaje zapisany w partyturze. Śpiew Mimego, który co prawda wychował Zygryda, ale wyłącznie po to, by napuścić go na Fafnera,

ma brzmienie raz rażąco skrzekliwe, raz żałośnie płacziwe, i „kulejącą” linię melodyczną. Fafner z kolei przemawia przez specjalną tubę (Sprachrohr) iście tubalnym głosem. Wiadomo, że w czasie komponowania *Zygfryda* Wagner przerwał na kilka lat pracę nad Tetralogią, aby skomponować *Tristana i Izoldę* i *Śpiewaków norymberskich*. Trzeci akt został skomponowany już po napisaniu *Tristana i Izoldy*. Gdy Zygfryd przekracza ognisty krąg na szczycie skały Brunhildy, jego twórca pozwala nam usłyszeć, że sam też przekroczył kolejny krąg kompozytorskiego wtajemniczenia.

O ile w pierwszych dwóch ogniwach cyklu głównym bohaterem był Wotan, o tyle w dwóch następnych staje się nim Zygfryd. Wotan tylko na krótko stał się posiadaczem pierścienia – Zygfryd tylko na krótko oddaje go Brunhildzie. Pierścień przynosi zgubę im obu, a zanim się to stanie, za jego przyczyną obaj oni nie tylko zdradzają swoich najbliższych (Wotan swoje dzieci, Zygfryd Brunhildę), ale zaprzeczają swej własnej istocie. Wotan ze strażnika prawa staje się żalonym oszustem zdemaskowanym przez własną żonę, a Zygfryd odwrotnie – pogromca smoka i samego Wotana, którego woli nic nie jest w stanie się oprzeć, daje się omotać Hagenowi i wchodzi w układy z Gibichungami, stając się bezwolnym narzędziem ich knoń.

Historia młodego Zygfryda (pierwotnie tytuł tego ogniwa cyklu miał właśnie brzmieć *Młody Zygfryd*) jest w zasadzie powtórzeniem historii jego ojca, ale w odpowiednio „podrasowanej” wersji. Podobnie jak Zygmund, jego syn wychowuje się w lesie, z dala od ludzi. Trzeba zwrócić tu uwagę na to, że Zygfryd pochodzi z kazirodczego związku, jest więc nie tylko od urodzenia fizycznie odseparowany od ludzkiej społeczności, ale już samo jego pochodzenie jest aktem naruszenia fundamentalnego społecznego tabu – jest outsiderem *par excellence*. Zygmund wspomina, że przypomina sobie, jak ojciec od małego przysposabiał go do walki. Do pewnego stopnia podobnie ma się sprawa z Zygfrydem – Mime co prawda nie może nauczyć go zasad walki, ale za to karmi malca opowieściami o smoku, którego należy pokonać. Superbohater nie musi się uczyć walczyć, bo z tą umiejętnością przychodzi na świat („Dziekiem w kołysce, kto łeb

urwał Hydrze, ten młody zdusi Centaury”). Są i inne znaczące różnice w dziejach ojca i syna Wälsungów. Zygmund miecz otrzymał w darze od ojca, Zygfyrd jego szczątki musi skuć na nowo sam. Dzięki temu jednak jego broń nie podlega już władzy Wotana, o czym ten przekona się, gdy spróbuje stanąć swemu wnukowi na drodze.

Być może najbardziej znacząca różnica między Zygfyrdem i jego ojcem polega na tym, że ten pierwszy jest człowiekiem zdającym sobie sprawę z własnych ograniczeń, który zaznał w życiu niejednej porażki. Przedstawia się Hundingowi i Zygylindzie jako Wehwal, czyli nieszczęsny tułacz. To nauczyło go ostrożności w kontaktach z otoczeniem i dlatego nieufnie traktuje Brunhildę, która zwiastuje mu, że ma wrócić do domu ojca, to jest Walhalli. Zygfyrd od urodzenia nie zaznał żadnej porażki i idzie przez życie od sukcesu do sukcesu. Wyraża to zawadiacki głos jego rogu. Nie ma w nim czujności i ostrożności – działa pod wpływem impulsów. Przez to daje się łatwo podejść i wpada, niczego nie przeczuwając, w sidła czyhającego nań Hageny. Szansa wyzwolenia się z przekleństwa pierścienia i ocalenia istniejącego świata zostaje tym samym ostatecznie zaprzeczona⁴⁰.

W pierwszym akcie *Zygfyryda* zastajemy Nibelunga Mimego przy kowadlu, trującego się nad scaleniem szczątków Notunga. Gdy na scenę wbiega Zygfyrd, już w pierwszej próbie łamie dopiero co zreperowane ostrze. Dlaczego Mime, zawołany mistrz kowalskiej roboty, który sporządził dla Alberyka cudowny hełm (czapkę niewidkę), nie może na nowo skuć miecza strzaskanego włócznią Wotana? To proste – Mime podlega władzy Wotana, a dokładnie mówiąc, władzy praw wypisanych na jego włóczni. Miecz Zygmunta został strzaskany zgodnie z tymi prawami, na które powoływała się

⁴⁰ Cała szamotanina bohaterów Tetralogii, która ostatecznie i tak prowadzi do zupełnego unicestwienia, mogłaby posłużyć Tristanowi i Izoldzie do uzasadnienia ich nihilistycznej decyzji. Lecz wniosek o nieuchronności takiego końca wszechrzeczy wydaje się przedwczesny. Jest to logiczny błąd, który charakteryzuje scholastyczna formuła: *Ab esse ad necesse non valet consequentia*.

Fryka. Co, zgodnie z prawem, zostało zniszczone, nie może zostać ponownie odtworzone bez jego pogwałcenia. Nie w braku fachowej wiedzy Mimego tkwi więc problem, ale w jego związaniu przez obowiązujący (jeszcze) porządek rzeczy.

Jak wiemy, miecz z łatwością wykonuje niedoświadczony Zygryd, mimo tego, że o kowalstwie ma raczej słabe pojęcie⁴¹. Zamiast obserwować Mimego przy pracy, wolał zawsze uganiać się po lesie i obcować z dzikimi zwierzętami. Jest on kimś w rodzaju Mowgliego, dzieckiem natury, które jeśli coś wie, to co najwyżej o lesie i jego mieszkańcach. Ale to właśnie czyni go wolnym – nie podlega prawom rządzącym ludzką wspólnotą. Decyzja Wotana go nie obchodzi – wykuwa sobie miecz, nie przejmując się tym, czy wzbraniają mu tego jakieś prawa. Jest wyjętym spod prawa z wszystkimi tego pożądanymi i niepożądanymi następstwami. Tak, jak banitę każdy mógł bezkarnie napaść, tak i Zygryda, zupełnie nieświadomego spraw ludzkich, każdy może z łatwością oszukać. Dopóki mieszka w lesie i ma do czynienia tylko z Mimem, a nawet i ze smokiem, zle strony tego stanu rzeczy nie ujawniają się⁴². Ale ta sama żądza przygód, która kazała mu uganiać się po lesie, pociągnie go kiedyś w szeroki świat, gdzie czyha na niego zguba.

⁴¹ Niewielkie pojęcie o kowalstwie miał też i sam Wagner, który proces produkcji nowego miecza przedstawił ze wszystkimi detalami, tyle tylko, że ma to mało wspólnego z faktycznym sposobem kucia czegokolwiek. Od strony muzycznej kowalskie przyśpiewki Zygryda nie są wyrazem wysublimowanego smaku czy polotu – jest to coś w rodzaju XIX-wiecznego disco-teuto(nico).

⁴² Baśniowe smoki, jak wiadomo, słyną z przebiegłości. Fafner w smoczej postaci (przybranej dzięki czapce niewidce), nie cechuje się jakąś szczególną przewrotnością. Jego zasadnicze pragnienia to jeść, spać i oczywiście – posiadać: „Ich lieg’ und besitz’: – lasst mich schlafen!”. Jest to przejrzysta karykatura bogatego próżniaka, żyjącego z odsetek od zgromadzonego w banku kapitału. Wagnerowi, nieustannie zadłużonemu i uciekającemu przed wierzycielami, ten typ musiał wydawać się szczególnie antypatyczny.

Zygfryd jest personifikacją aktu anarchii. Zepsucie starego porządku rzeczy postępuje tak szybko, że nie pozostaje już nic innego, jak odrzucenie go w całości. Starego ładu nie da się już uratować. Świadomość tego ma jego strażnik – Wotan i dlatego nie ingeruje już w rosnący chaos, ale przechadza się tylko i obserwuje rozwój wypadków, przybrawszy postać Wędrowca w kapeluszu z szerokim rondem, który zakrywa jego oblicze. Deklaruje: „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen”. Zapowiada Mimemu, że ten, kto wykuje miecz, utnie mu nim głowę, lecz nie robi tego dla przestrogi, a raczej dla hecy. Mime zaplątał się już tak bardzo w sieć niebezpiecznych związków rozpościerających się wokół pierścienia, że los jego jest przesądzony – prędzej czy później musi paść jako kolejna ofiara kłutwy.

Z wyjątkiem Zygryda i Brunhildy, wszystkie postacie pojawiające się w drugim głównym ogniwie cyklu zachowują się jak muchy uwięzione w sieci. Większe muchy mają jeszcze resztki swobody i póki całkiem nie opadną z sił, mogą sobie pobzyczeć – to przypadek Wotana, który swoje zniewolenie maskuje kpinami. Ale muchy drobniejsze – Mime i Alberyk – nie są już nawet w stanie oddalić się z miejsca, gdzie obecnie spoczywa pierścień, a wszystkie ich myśli krążą też wyłącznie wokół niego. W centrum sieci spoczywa Fafner, ale nie jest on bynajmniej pajakiem, lecz tylko największym bąkiem, jaki jest w sieci uwięziony. Pajaka może on przypominać tylko pod jednym względem – ktokolwiek zbliży się za bardzo do pierścienia, zostanie przez niego pożarty.

W drugim akcie Zygryd zbrojny w swój nowy miecz zostaje podprowadzony przez Mimego w pobliże smoczej jamy i pozostawiony sam sobie. Gdy Mime zapowiada mu, że ugną się pod nim nogi na widok strasznego stwora, w orkiestrze rozlega się motyw czarodziejskiego snu, w którym pogrążona jest Brunhilda. To dobry przykład wzajemnego związku słowa i muzyki w dramacie Wagnera. Mime spodziewa się, że Zygryd ulęknie się smoka, ale – jak się za jakiś czas okaże – ulęknie się on czegoś zupełnie innego, a mianowicie widoku kobiety, którą po raz pierwszy w życiu ujrzy w postaci śpiącej Brunhildy. Muzyka stanowi tu rodzaj komentarza lub antycypacji do wydarzeń, które się aktualnie rozgrywają.

Zygryd budzi Fafnera, wyzywa go do walki i szybko zabija. Umierający olbrzym udziela mu ostrzeżenia, że skarb, którego strzegł, jest przeklęty i przyniesie śmierć kolejnemu posiadaczowi. Zabójca smoka nie przywiązuje jednak żadnej wagi do tej przestrogi. Skosztowawszy smoczej krwi, zaczyna rozumieć mowę zwierząt i słyszy głos leśnego ptaszka, który przestrzega go przed knowaniami Mimego. Rozumie też ukryte intencje tego ostatniego. Aby przedstawić tę sytuację Wagner ucieka się do pomysłu odwrotnego w stosunku do wyżej wspomnianego użycia motywu snu Brunhildy. Oto Mime przemawia do niego przymilnym głosem, co wyraża melodia jego śpiewu. Jego prawdziwe intencje zostają natomiast wyrażone w słowach podłożonych pod melodię. W każdym razie Zygfryd nie ma wątpliwości, że Mime chce go zamordować przy pierwszej sposobności i nie zwlekając, pierwszy ucina mu głowę. Towarzyszy temu dobiegający z głębi lasu szyderczy śmiech Alberyka, który w ten sposób pozbył się kolejnego konkurenta.

Teraz ptaszek (jak widać, nawet taki leśny drobiazg znajduje się pod wpływem czaru pierścienia) instruuje Zygfryda, aby ze smoczego skarbu wziął sobie tylko to, co najcenniejsze – pierścień i Tarnhelm, co ten czyni i rusza w ślad za ptaszkiem do miejsca, gdzie spoczywa uśpiona Brunhilda. Mimo że w opisaney tu scenie dokonane zostaje podwójne zabójstwo, widz i słuchacz nie odbierają tego jako horroru. Smok nie protestuje przeciwko swemu losowi, a Mime nie zdążył się nawet zorientować, kiedy stracił głowę. Las szumi jak szumiał (instrumentalny ustęp noszący nazwę *Szmer lasu – Waldweben* – jest jednym z popularniejszych fragmentów Tetralogii), ptaszki śpiewają, wszyscy (którzy przeżyli) są zadowoleni. Jedynie Alberyk w głębi lasu dusi w sobie przekleństwa, że pierścień znów wymknął mu się z rąk.

W tym momencie szanse na zażegnanie katastrofy wydają się rosnać. Dokonajmy przeglądu sytuacji. Został zlikwidowany jeden z Nibelungów opętanych czarem pierścienia, który z pewnością nie przestałby knuć na wszelkie sposoby, jakby go dla siebie zdobyć. Zginął smok, który co prawda strzegł pierścienia, ale trofeum wpadło teraz w ręce jeszcze potężniejszego posiadacza, który, podobnie

jak smok, nie jest zainteresowany jego użyciem. Wystarczyłoby teraz, aby Zygfyrd zwrócił pierścień i resztę skarbu, a nieszczęście zostałoby zażegnane. Młody bohater nie wie co prawda, czym jest pierścień i komu należy go zwrócić, ale zmierza do skały Brunhildy i gdy ją zbudzi, może się od niej dowiedzieć, jak należy postąpić ze skarbem. *So far, so good.*

Jednak nie wszyscy postrzegają w ten sposób rozwój wypadków. Wotan, mimo wcześniejszej deklaracji *desinteressement*, postanawia znów wkroczyć do akcji. Przyzywa Erdę i domaga się rady, jak zatrzymać grożącą jego zdaniem katastrofę. Pramatka nie potrafi mu pomóc. Wotan, który wcześniej godził się na oddanie władzy Alberykowi i jego następcy, wydaje się teraz godzić z tym, że jego dziedzictwo otrzyma Zygfyrd: „Was jene auch wirken, dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott!“. Pomimo tej deklaracji, Wotan raz jeszcze zmienia decyzję i staje na drodze Zygfyda zbliżającego się do miejsca, gdzie spoczywa Brunhilda. Grozi mu swą włócznią, oznajmiając, że już raz złamała ona miecz, który dzierży teraz Zygfyrd. Bohater poznaje, że ma do czynienia ze sprawcą klęski jego ojca i naciera nań bez lęku. Tym razem to włócznia Wotana pęka. Bóg cofa się, pokonany, ze słowami: „Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!“. W tym akcie Zygfyrd dokonuje odwrócenia relacji, jaka miała miejsce między Wotanem a Zygmuntem. Jego ojciec wzywał pomocy boga, ale pomocy tej został w końcu pozbawiony. Teraz Wotan, sam następczący się potomkowi Zygmunta z ostrzeżeniem, zostaje przez niego pogardliwie zlekceważony.

To osobliwe zachowanie Wotana, który już więcej nie pojawi się na scenie, nie jest, wbrew pozorom, dramaturgiczną niekonsekwencją. Wagner wykazuje się tu ponownie psychologiczną wnikliwością. Gdy Wotan w rozmowie z Brunhildą w Akcie II *Walkirii* zrzekał się swej władzy na rzecz potomka Alberyka i gdy powtarzał to samemu Nibelungowi w Akcie II *Zygfyda*, nie był jeszcze świadomy, że chwila ziszczenia się jego zapowiedzi jest już bliska. Nie chodzi o to, że swoją deklarację składał w złej wierze – z pewnością mówił szczerze, ale nie czynił tego w sytuacji bezpośredniej bliskości tego, o czym mówił. Gdy natomiast ujrzał, jak Zygfyrd zabójca smoka zmierza prostą dro-

gą do skały Brunhildy, zdał sobie sprawę, że krytyczna chwila właśnie nadchodzi i rozumiał, że raz oddanej władzy nie odzyska nigdy. W tej sytuacji musiał doznać psychicznego wstrząsu, a do tego, jak pamiętamy, jego wola już wcześniej została skruszona. Nic dziwnego, że zaczął miotać się bezwolnie między skrajnościami – przyzwoleniem na wszystko i próbą powstrzymania tego, co nieuchronne. Na jego rozterki nikt już jednak nie zwraca uwagi.

Wkrótce po ostatecznym zniknięciu Wotana nastrój odprężenia powraca i osiąga apogeum w finale dramatu. Zygfyrd bez lęku przekracza wał ognia, który był dotąd dla śmiertelnych nieprzebytą barierą. Brunhilda zostaje przebudzona i rozpoznaje tego, o kim marzyła we śnie. Miłosny duet, jaki teraz następuje, jest kulminacją dramatu. Stoi on na antypodach duetu Tristana i Izoldy. Tam kochankowie pragnęli zaniku, tu para kochanków ogłasza swoje szczęście całemu światu. Tristan z Izoldą kryli się w mroku i przeklinali światło dnia. Pierwsze słowa przebudzonej Brunhildy brzmią: „Heil dir, Sonne! [...] Heil dir, Welt!”. Tristan i Izolda pragną usnąć wiecznym snem, Brunhilda cieszy się, że została obudzona. Finał Zygfyryda to ekstaza szczęścia i radości.

Wspomniane wcześniej paralele między Zygmuntem i Zygfyrydem okazują się fragmentem większej całości, bowiem cały Zygfyrd pozostaje w dialektycznej relacji z *Walkirią*. Stosunek ten przypomina do pewnego stopnia związek tragicznego *Tristana i Izoldy* i optymistycznych *Śpiewaków norymberskich*. W *Walkirii* kochankowie odnajdują się, lecz ich szczęście rychło przemienia się w tragedię. Boska protekcja okazuje się zdradą – nie u bogów należy zabiegać o swoje szczęście. Bogini, która rzeczywiście staje po ich stronie, zostaje pozbawiona boskości i skazana na ich własny los. Zygfyrd podąża za to prostą drogą do celu, nie oglądając się na niczyją pomoc. Sam sporządza sobie miecz, sam pokonuje smoka (który go zresztą wcale nie prześladował jak Hunding Zygmunta – jest raczej odwrotnie). Bogów traktuje *per non est*, Wotana przepędza. W finale wydaje się, że nikt i nic mu się nie oprze.

W *Walkirii* mamy do czynienia z sytuacją do pewnego stopnia przypominającą problem Lohengrina: jak doprowadzić do syntezy

boskości ze skończonością. Wotan żywi taki zamiar, ale zostaje zmuszony do jego porzucenia – do syntezy nie dochodzi. W *Zygfrydzie* syntetyczne działanie zostaje wszczęte nie odgórnie (przez boga), lecz oddolnie – przez człowieka. Bóstwo (Wotan i Brunhilda) nie jest w tym działaniu aktywne. Synteza zostaje osiągnięta, a jej specyfika polega na tym, że to nie skończoność zostaje zbawiona przez nieskończoność, lecz odwrotnie – mieszkanka niebios uświadamia sobie, że szczęście może odnaleźć w skończoności. Może się wydawać, że narzucone śmiertelnym boskie prawa wystarczy po prostu zignorować, że są one jedynie środkiem zniewolenia mieszkańców ziemskiego pa- dołu. Warto jednak mieć w pamięci rzymską formułę: *Ignorantia iuris nocet*. Jej doniosłość okaże się w ostatnim ogniwie cyklu.

W planie kosmicznym, połączenie się kochanków to sojusz nieba i ziemi, a nawet więcej – podporządkowanie tego, co boskie, śmiertelnemu człowiekowi. Jest to niewątpliwa reminiscencja z Feuerbacha, który uważał bóstwo za sublimację ludzkich pragnień. Brunhilda rezygnuje ze swego boskiego statusu na rzecz ziemskiego szczęścia, tak jak człowiek – zdaniem materialisty – powinien porzucić mrzonki o nieśmiertelności i zająć się polepszaniem swjej doczesności. Zygfryd w akcie odbóstwienia Walkirii dokonuje zdemaskowania boskości. Przychodzi mu to tym łatwiej, że o bogach nigdy nie słyszał i nie czuje przed nimi lęku. Przestach, który poczuł na widok uśpionej Walkirii, nie miał charakteru mistycznego, lecz był pierwszym odruchem budzącego się w nim erotyzmu. Bogowie na zawsze tracą swój nadziemski status. Ten wątek, w którym bohater, a więc nadczłowiek, sprowadza bogów na ziemię, musiał z pewnością przypaść do gustu Nietzschemu. Walhalla okazuje się czymś w rodzaju jednego z zamków Ludwika II Bawarskiego, w których władca ten śnił swój sen o bogach i bohaterach. Wagner, który pod nosem króla i na oczach całego dworu uwiódł żonę przyjaciela, uważał zapewne, że dokonuje analogicznie rewolucyjnego aktu odarcia warstwy arystokracji z pozorów jej szczególnego statusu. Nie zdawał sobie przy tym sprawy, że ten akt transgresji druga strona zinterpretowała nie jako symboliczną desakralizację, ale jako wybryk człowieka z gminu – coś w rodzaju defekacji na dywanie pośrodku reprezentacyjnego salonu.

Patrząc na kolejne ogniwa Tetralogii z perspektywy pierścienia, widzimy, że w efekcie jego powstania w *Złocie Renu*, w następnych ogniwach Tetralogii następują trzy kolejne kroki, czy też akty zajęcia postawy w stosunku do niego. W *Walkirii* działania nań nakierowane podejmuje Wotan. Wie, jaka jest moc pierścienia i chce zdobyć go dla siebie, ale nie jest w stanie tego dokonać. Pierwsza próba aktywnego zawładnięcia pierścieniem kończy się fiaskiem. Nie tylko moc Wotana okazuje się niewystarczająca. Niepełna jest też jego wiedza o pierścieniu. Zdaje on sobie sprawę z korzyści, jakie pierścień mógłby mu przynieść, ale zupełnie nie rozumie jaką cenę wszyscy musieliby za to zapłacić. Wspomina mu o tym zawczasu Loge, ostrzega go w krytycznym momencie Erda – wszystko na próżno. Wotan jest zaślepiony wizją korzyści, jakie mógłby osiągnąć, posiadłszy pierścień i nic innego się dla niego nie liczy.

W tym czasie pierścień znajduje się u Fafnera, ale jest on jedynie jego depozytariuszem – nie robi z niego żadnego użytku. Można by więc spytać, czym właściwie różni się posiadanie pierścienia przez Fafnera od pierwotnego stanu złota Renu? Wydaje się, że niczym istotnym: złoto spoczywało na dnie Renu, a pierścień spoczywa w smoczej jamie. Właściwa różnica polega na tym, że na skutek gadulstwa cór Renu pojawiła się w świecie świadomość tego, że złota można użyć dla osiągnięcia egoistycznych celów. Sytuacja ta przypomina biblijną historię o pierwszych ludziach, którzy zjedli owoc z rajskiego drzewa wiadomości złego i dobrego – uświadomili sobie, że można czynić zło i ta wiedza, równoznaczna z ponoszeniem odpowiedzialności za swoje wolne czyny, oznaczała bezpowrotne opuszczenie raju niewinności. Wszyscy, którzy mają wiedzę o mocy pierścienia stają się odpowiedzialni za swoje postępowanie względem niego. Zygfyrd staje się ofiarą pierścienia bez swojej winy – dlatego Brunhilda w swoim ostatnim monologu wini nie jego, lecz Wotana – jego dziadka⁴³. W gruncie rzeczy powinna jednak winić siebie

⁴³ Związek między Wotanem i Zygfyrdem przypomina pod pewnymi względami związek Amfortasa i Parsifala. Wotan jest chory z żądzty posiadania pierścienia i wskutek tego nie może sprawować właściwie swej

samą – mając w ręku pierścień, nie zwróciła go córom Renu, choć zapewne ostrzegła Zygfryda, czym jest to świecidelko.

W *Zygfrydzie* młody bohater zdobywa pierścień od razu, nie rozumie jednak czym jest to, co zdobył. Ma zbywającą Wotanowi moc, brak mu jednak wiedzy o naturze pierścienia – tej wiedzy, którą ma Wotan, ale robi z niej zły użytek, a gdy zdaje sobie z tego sprawę, jest już za późno na odwrócenie katastrofy. Nie zależy mu na pierścieniu – mógłby go bez żalu zwrócić córom Renu. Sęk w tym, że nie zdaje sobie sprawy, iż wymaga tego prawo rządzące równowagą rzeczy we wszechświecie. Nieznajomość skomplikowanych związków rządzących rzeczywistością nie obezwładnia go, jak Wotana, który ugina się przed prawem. Ale ta właśnie ignorancja nie pozwala mu pojąć, co powinien uczynić ze swoją zdobyczą.

Potrzebny jest ktoś inny, kto zdobywszy pierścień zrozumie zarazem, jakie jest jego przeznaczenie. Tym kimś okaże się Brunhilda. To ona pozwoli, aby córy Renu odebrały zrabowaną im własność, ale zarazem przeklnie świat, w którym pierścień zdołał sprawić tyle zła. Jej wiedza o naturze pierścienia będzie zasadniczo różna od wiedzy Wotana, dla którego pierścień był pozycją w rachunku zysków i strat, a to nie pozwalało mu pojąć samego sedna rzeczy. Wotan patrzył na pierścień poprzez kategorie „ile”, „jak” i „względem czego”⁴⁴. Brun-

władzy (pilnować przestrzegania praw wyrytych na jego włóczni – por. to z utratą świętej włóczni przez Amfortasa!). Zygfryd jest oczywiście prostaczkiem, który mógłby go ocalić, oddając pierścień córom Renu, ale do tego nie dochodzi.

⁴⁴ Ta ograniczona, jednostronna wiedza Wotana symbolizowana jest przez jego jednooczność. W Scenie 2. *Złota Renu* on sam w rozmowie z Fryką twierdzi, że oko było ceną, jaką zapłacił za jej zdobycie: „Um dich zum Weib zu gewinnen mein eines Auge setzt’ ich werbend daran:”, co można jeszcze rozmaicie rozumieć. W Prologu *Zmierzchu bogów* natomiast Norny przedstawiają tę kwestię od innej strony: Wotan jako młody bóg zjawiał się pod drzewem świata, gdzie była krynica wiedzy (drzewo symbolizuje zapewne pierwotną harmonię natury, zawiera bowiem odniesienia do wszystkich czterech żywiołów). Gdy schylił się, by zaczerpnąć wody,

hilda zrozumiała samo „co” pierścienia⁴⁵ i to kazało jej go odrzucić, a wraz z nim cały świat. W finale *Zygryda* witała świat, w finale *Zmierzchu bogów* go porzuca. Aby zrozumieć, co doprowadziło ją do tak zasadniczej zmiany postawy, musimy się teraz przyjrzeć treści ostatniego ogniwa cyklu.

Gdy rozpoczyna się *Zmierzch bogów*, Zygryd jest już dojrzały – z młodego chłopca stał się mężczyzną. Podkreśla tę przemianę jego nowy motyw – jest to znany z poprzedniej części sygnał rogu, lecz w augmentacji. Brunhilda z bogini stała się kobietą – ona też otrzymuje z tej okazji nowy motyw, zawierający charakterystyczne *grupetto*⁴⁶. Zygryd szykuje się do nowej wyprawy – Brunhilda zabezpieczyła go czarami przed wrogim atakiem, ale nie wyposażyła w wiedzę o dziejach pierścienia i o tym, że Alberyk i jego potomek pragną za wszelką cenę go odzyskać. Co prawda Zygryd przed wy-

stracił oko. W odwecie za to złamał gałąź drzewa i sporządził sobie z niej włócznię. Drzewo poczęło odtąd schnąć. Gdy w Akcie II *Zmierzchu bogów* Waltrauta przybywa do Brunhildy, oznajmia jej, że święty jesion usechł już zupełnie, a Wotan kazał go porąbać i drewno ułożyć w stos w Walhalli. Ta historia wydaje się znaczyć tyle, że właściwie to nie Alberyk, lecz Wotan pierwszy dokonał świętokradczego aktu zakłócenia harmonii natury (podobnie jak Nibelung, sięgnął w tym celu do wody). Utrata oka oznacza w tym kontekście zawężenie jego pojmowania rzeczywistości, czy też może raczej zerwanie pewnych więzi z nią. Aby zostać władcą bogów (i w szczególności zdobyć Frykę), Wotan musiał zignorować fakt wszechzwiązku tego, co istnieje i skoncentrować się na kwestiach w pewnym sensie „technicznych”. Zaczął oglądać świat przez „mędrca szkiełko”, a więc właśnie jednym tylko okiem. Ograniczoność technicznego podejścia do rzeczywistości dyskutuje Heidegger w tekście *Pytanie o technikę* (w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski i in., Warszawa 1977). Robi to jednak w sposób bardzo mętny i niesłuchanie rozwlekły.

⁴⁵ Te pierwsze określenia to oczywiście Arystotelesowskie kategorie przypadłościowe, podczas gdy „co” jest kategorią substancji – fundamentalnego określenia rzeczy.

⁴⁶ Jachimecki porównuje tę grupę małych nutek do gestu zarzucania kochankowi ramion na szyję.

ruszeniem w drogę zostawia pierścień Brunhildzie, a jej skałę wciąż otacza krąg płomieni nie do przebycia dla śmiertelnych⁴⁷, więc mogłoby się wydawać, że nie ma żadnego zagrożenia, lecz na Zygfyda oczekuje przeciwnik, który choć nie dorównuje mu siłą, to znacznie przewyższa przebiegłością. To Hagen, syn Alberyka i kobiety szlacheckiego rodu⁴⁸. Omotał on dwoje potomków rodu Gibichungów żyjących w dworzyszczu na brzegu Renu i zamierza użyć ich do zwabienia i zniewolenia Zygfyda.

Podróż Zygfyda po Renie do dworu Gibichungów to instrumentalne interludium o przepysznej instrumentacji. Kompozytor oddał tu w muzyce nawet pianę na grzbietach fal opływających tratwę bohatera (flet *piccolo*). Tym większym szokiem jest to, co wydarza się po przybiciu do brzegu. Zygfyd wpada w pułapkę Hageny jak śliwka w kompot. Wypiwszy magiczny napój, traci pamięć o tym, jak dotarł na skałę Brunhildy i co się tam stało⁴⁹, po czym odczo przystaje na to, by wyprawić się wraz z Gibichungiem Gunterem

⁴⁷ Jest to niekonsekwencja – płomienie miały chronić tylko uśpioną Brunhildę, tzn. dopóki miała ona jeszcze boski status. Przypuśćmy jednak, że Zygfyd wykorzystał pierścień, by wzniecić ogień na nowo.

⁴⁸ O ile jest jeszcze rzeczą do pomyślenia, że szlachetnie urodzona niewiasta uległa żądzy złota i nie odrzuciła zalotów Nibelunga, to zupełnie niewarygodną rzeczą jest zaakceptowanie jej potomka z nieprawego łoża, będącego do tego, co gorsza, owocem mezaliansu, na dworze Gibichungów. Rodziny patchworkowe nie były jeszcze wtedy w modzie.

⁴⁹ Wagner ucieka się tu po raz drugi i nie ostatni do wybiegu z magicznym napojem, ale o ile w *Tristanie i Izoldzie* miało to wymowę symboliczną i nie stwarzało luki w akcji dramatu, to w Akcie I *Zmierzchu bogów* napój podany przez Gudrunę, podobnie jak później antynapój podany bohaterowi przez Hageny w Akcie III, są rodzajem *deus ex machina* i radykalnie zrywają ciągłość wydarzeń. Gest podania spragnionemu Zygfydowi przez Gudrunę napoju wywołuje reminiscencję analogicznej sceny z początku *Walkirii*. W obu przypadkach zawiązywała się miłość, której koniec był tragiczny. W *Zmierzchu bogów* jednak, gdy świat chyli się już wyraźnie ku upadkowi, uczucie do Gudruny, jakie wybuchy w piersi Zygfyda ma gorzki, chemiczny wyraz, niczym, nie przymierzając, smak nafaszerowa-

po Brunhildę, którą ten pragnie zaślubić. Żeglujących po Brunhildę rycerzy odprowadza wzrokiem Hagen. Jego monolog, tzw. *Hagens Wacht*, może wywołać dreszcz nawet w słuchaczu zasiadającym wygodnie we własnym fotelu. Jest jasne, że Hagen nie cofnie się przed niczym, aby tylko zdobyć pierścień i że ofiary jego knowań nie zdają sobie w najmniejszym stopniu sprawy z tego zamiaru⁵⁰. W akompaniamencie do tej sceny wybija się szczególnie zestawienie lakonicznego motywu Hageny (jakby zamach i cios) z urywkiem motywu rogu Zygryda.

Rzeczą zbyt bolesną byłoby opisywać, jak potraktował Zygryd Brunhildę po swoim niespodziewanym przybyciu. Wystąpił wobec niej pod postacią Guntera, który sam pozostał w ukryciu. Odebrał jej po krótkiej walce pierścień, a następnego dnia wszyscy pozęglowali z powrotem⁵¹. Wyprawa Zygryda z Gunterem po Brunhildę jest tak naprawdę wyprawą po pierścień. Obaj wymienieni nieświadomie realizują plany Hageny, a temu zależy właśnie na odszukaniu i przejęciu pierścienia. Ta wyprawa jest więc powtórzeniem wyprawy Wotana i Logego do Nibelheimu, którzy udają się tam w tym samym celu. Ci ostatni byli jednak jeszcze świadomi, po co się udają, podczas gdy Zygryd i Gunter są już tylko marionetkami Hageny. To pokazuje, jak bardzo zdegradowana została rzeczywistość, w której pierścień odgrywa swoją złowrogą rolę. Gest zabo-

nym konserwantami wędlin z hipermarketu. Leśny ptaszek, który ostrzegł Zygryda przed trucicielskimi zamiarami Mimego, tym razem milczy.

⁵⁰ Do tej partii potrzebny jest bas o specjalnej barwie głosu. W niezapomnianym nagraniu całego cyklu pod dyrekcją Sir Geорга Soltiego (DECCA) w Hageny wcielił się Gottlob Frick – „der schwarzeste Bass in Deutschland”.

⁵¹ Mamy tu kolejną poważną dramaturgiczną niekonsekwencję w przebiegu akcji. Zygryd, zabierając pierścień Brunhildzie, powinien choć na chwilę zastanowić się, skąd u licha jego pierścień wziął się na palcu nieznanego mu zupełnie niewiasty. Jego bezmyślność w tym kluczowym momencie przypomina jako żywo zachowanie Rocha Kowalskiego z *Potopu*, którego pan Zagłoba skołował słynnym „Mów mi wuju!”.

ru pierścienia odsyła widza do ostatniej sceny *Złota Renu*, w której Alberyk też zostaje pozbawiony tego, co ukochał ponad wszystko. Dla niego pierścień był czymś najdroższym przez to, że dawał władzę – dla Brunhildy jest on drogi jako znak miłości Zygfryda. Dlatego, mimo błagań jej siostry – Waltrauty – nie zgodziła się ona zwrócić pierścienia córom Renu. Gdy Zygfryd zabiera jej pierścień, jest to symboliczny wyraz tego, że pozbawia ją swojej miłości. Pierścień tkwi odtąd na jego palcu jako znak tej zdrady – znak, który stanie się początkiem zguby bohatera. Jego zguba pociągnie zaś za sobą ogólną katastrofę – żywioły stawania się wtargną w sfery trwałości i spustoszą je, dając miejsce nowemu światu. Wotan przygotował się już do pożaru niebios – w Walhalli zgromadził stos drewna i nie są to zapasy na zimę.

Hagen wyczekuje na brzegu Renu tratwy z powracającymi Zygfydem i Gunterem. Tuż przed świtem mający mu się, że z rzecznej mgły wychynął Alberyk, zaklinający go na wszystko, aby nie przepuścił okazji odzyskania pierścienia. Na tle rozdygotanego głosu Alberyka, który jest już tylko strzępem żywej istoty, spokój jego dziedzica robi niesamowite wrażenie. Na błagania Alberyka: „Schwörest du mir’s, Hagen mein Held?” pada odpowiedź: „Mir selbst schwör’ ich’s; – schweige die Sorge!”. Ten duet dwóch basów w scenerii mglistego świtu jest prawdziwym muzycznym horrorem⁵². Gdy tylko Hagen dostrzega, że jego plany realizują się bez przeszkód i tratwa wioząca Brunhildę zbliża się do brzegu, zwołuje wasali Guntera na ucztę. Rozlega się dźwięk bawolich rogów, robiący wrażenie wstępu do jakiegoś prymitywnego obrzędu. Istotnie, zbliża się chwila złożenia rytualnej ofiary, a będzie nią Zygfryd.

Wychodząc na brzeg, Brunhilda spostrzega pierścień na palcu Zygfryda, a przecież wydawało się jej, że zabrał go jej Gunter. Ponieważ Walkiria zna oczywiście działanie czapki niewidki, więc do-

⁵² Atmosferę tej sceny doskonale uchwycił angielski rysownik Arthur Rackham, który zilustrował całą Tetralogię. Komplet 64 grafik jest dostępny w sieci: artpassions.net/rackham/wagner_ring.html (dostęp: 25.04.2017). Ilustracja, o której mowa ma nr 57.

myśla się bez trudu, kto naprawdę dokonał jej porwania. Rozpętuje się straszliwa awantura. Zarówno Brunhilda, jak i Zygfyrd klną się na włócznie, usłużnie podsuniętą przez Hagen⁵³, że to ich wersja wydarzeń dnia poprzedniego jest prawdziwa i wzywają zemsty bogów⁵⁴. Gdy Zygfyrd, zupełnie nieświadom co się święci, oddala się, Hagen, Brunhilda i Gunter zawierają przymierze mające na celu zamordowanie bohatera. Brunhilda wyjawia, że jego plecy nie są chronione zaklęciem. Hagen bierze zemstę na sobie: „Und dort trifft ihn mein Speer!”. Jedyne Gunter waha się, lecz Hagen uświadamia mu natychmiast jak bardzo został zhańbiony przez Zygfyda.

Sposobność do zemsty trafia się na polowaniu. Jego pozornie sielankowy nastrój tworzy kontrastujące tło z tym, na co się w jego trakcie zanosi. Zygfyrd napotyka w lesie, u brzegów rzeki, kąpiące się Córy Renu, które próbują w żartobliwej formie wyprosić od niego zwrot pierścienia. Ta scena to oczywiście nawiązanie do ich pierwszego pojawienia się – rzut oka wstecz na sam początek historii. Ich drwiny z Alberyka sprowokowały Nibelunga do gwałtu, teraz żarty z Zygfyda mają go skłonić do pozbycia się pierścienia i o mało do tego nie dochodzi. Niestety, rusalki nagle porzucają żartobliwy ton i próbują uświadomić bohaterowi grożące mu niebezpieczeństwo. Odbiera on to jednak jako próbę nastraszenia go i odpowiada, że na-

⁵³ Włócznia Hageny jest antyrepliką włóczni Wotana. Ta ostatnia została złamana przez Zygfyda, a zatem prawa na niej wyryte przestały obowiązywać. Tym samym, mogą zacząć funkcjonować antyprawa – ich rękojmą staje się włócznia Hageny, który wymierzy nią Zygfydowi nie tyle karę za zdradę Brunhildy, ile zemstę za niedolę Nibelungów. Zygfyrd, obalając resztki dawnych praw i wprowadzając na ich miejsce prawo silniejszego, pogłębił tylko stan aksjologicznego zamętu, w którym Hagen, jako rzekomy mściciel zdrady Zygfyda, może z powodzeniem małpować Wotana.

⁵⁴ Za późno – bogowie nie karzą już krzywoprzysięstwa. Tym silniej zadziała za to klątwa pierścienia. Zdaje sobie z tego sprawę Hagen, który nie wzywa pomocy bogów, lecz twórcy pierścienia: „Alberich! Achte auf mich Weise von neuem der Niblungen Schar, dir zur gechorchen, des Ringes Herrn!”.

straszyć się nie da, jest przecież bohaterem. Daje tym po raz kolejny dowód swej bezmyślności.

Zupełnie nie pojmując krytycznego stanu rzeczy, bohater wraca do swej kompanii, w której czeka już na niego Hagen. Podaje on swojej ofercie napój przypomnienia i Zygryd zaczyna jakby nigdy nie opowiadać o swoim związku z Brunhildą. O ile ten ostatni napitek nie wymazał mu z kolei innego obszaru pamięci, powinien się zorientować, że w tym towarzystwie nie należy podejmować takiego wątku. Po spełnieniu toastu napojem podsuniętym przez Hagen Zygryd ma przez jeden moment szansę stać się z prostaczka, jakim był dotąd, prostaczkiem oświeconym. Niestety, jego umysł nie nadąza za gwałtownie przyspieszającym biegiem wydarzeń i decydująca chwila olśnienia mija bezpowrotnie⁵⁵. Hagen nie zwlekając, wykorzystuje konsternację uczestników polowania, osłupiałych na wieść o przeszłości Brunhildy, i wbija Zygrydowi w plecy swą włócznię. Martwego bohatera niosą do domu przy akompaniamencie słynnego żałobnego marsza, w którym przewijają się raz jeszcze główne motywy z nim związane. Jest to, notabene, muzyczna kulminacja *Zmierzchu bogów*.

Właściwy finał, z udziałem Brunhildy, artystycznie nie dorównuje temu wyrazowi żałoby po poległym bohaterze, choć stanowi dopełnienie ideowej wymowy dzieła i w tym sensie jest nie do pominięcia. Być może zresztą właśnie to, iż Brunhilda jeszcze przemawia, zamiast bez słowa wstąpić na stos, jest chybnym pomysłem, który raptownie obniża dramatyczne napięcie sceny. Nawet jednak, jeśli ostatnie pół godziny spektaklu uznamy za ustęp artystycznie chybnny, to wcześniejsze cztery godziny muzyki – przede wszystkim muzyki – pozostawiają niezatarte wrażenia. Motywy przewodnie z poprzednich części Tetralogii, powracając pod koniec, niosą skojarzenia, jakimi zdążyły w międzyczasie obrosnąć. Kto jest w stanie zauważyć ich powroty, temu historia pierścienia ukazuje się w znacznie pełniej-

⁵⁵ W ogóle trzeba jasno stwierdzić, że Zygryd nie robi wrażenia zbyt rozgarniętego i to, co było jeszcze jakoś zrozumiałe u młodego chłopca wychowanego w leśnej głuszy, razi u dojrzałego mężczyzny. Zygryd zdaje się mieć kompleks Piotrusia Pana.

szym wyrazu kształcie. Tak np. w trzeciej scenie *Złota Renu*, rozgrywającej się w Nibelheimie, Alberyk grozi bogom, że wkrótce nad nimi zapanuje. W orkiestrze, do jego słów: „entsteigt des Niblungen Hort aus stummer Tiefe zu Tag”, rozlega się stosunkowo niepozorny, choć mający groźny wyraz motyw⁵⁶. Motyw ten niespodziewanie powraca w zakończeniu Prologu *Zmierzchu bogów*, tuż przed zmianą sceny, gdy płynący Renem Zygryd zbliża się do siedziby Gibichungów. Jest to sygnał, który daje do zrozumienia, że groźba Alberyka jest bliska realizacji, choć sam Zygryd zupełnie tego nie podejrzewa.

Brunhilda rozstaje się bez żalu ze światem, w którym jej ukochany szukał przygód, a znalazł tylko śmiertelną zasadzkę. W swoich ostatnich słowach daje do zrozumienia, że cierpienie pozwoliło jej pojąć, iż źródłem wszystkich nieszczęść jest przeklęty pierścień, a raczej żądza władzy, jaką on symbolizuje: „mich – musste der Reinste verraten, dass wissend würde ein Weib! [...] Verfluchter Reif! – Furchtbarer Ring!”. Walkiria doznała oświecenia dzięki cierpieniu – w zupełnie ten sam sposób uświadomienie osiągnie Parsifal – „durch mitleid wissend”. Rzuca się na stos pogrzebowy w geście wierności swemu kochankowi, dając jednocześnie sygnał do podpalenia Walhalli. W ten sposób wraca niejako do wnętrza ognistego kręgu, z którego wyzwolił ją Zygryd – wraca, aby zasnąć snem, z którego nikt jej już nie obudzi. Ren występuje z brzegów i zatapia powierzchnię ziemi, zabierając zarazem ze sobą i przeklęty pierścień. Po spłonięciu Walhalli i cofnięciu się fali potopu żywioly wracają do stanu pierwotnego.

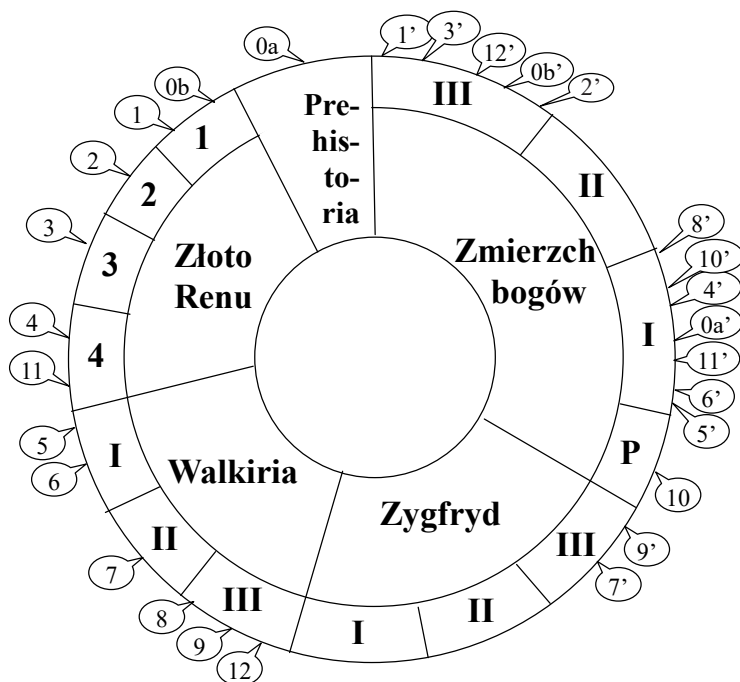
Całość *Pierścienia Nibelunga* tworzy tym samym cykl w etymologicznym sensie słowa – zakończenie nawiązuje do początku, przy czym ów powrót do punktu wyjścia wydaje się być zapowiedziany już wcześniej i to niejednokrotnie. W samej muzyce jest to wyrażone całkiem niedwuznacznie, i to już w *Złocie Renu*. Motyw pierścienia zbudowany jest z szeregu tercji, które najpierw opadają, a następnie wznoszą się. Motyw zmierzchu bogów, rozbrzmiewający w ostrzeże-

⁵⁶ Motyw ten można usłyszeć w sieci: <http://www.youtube.com/watch?v=sFNjE9fapU> (dostęp: 26.04.2017).

niu udzielonym Wotanowi przez Erdę, jest rakiem motywu stawania się – pierwszego z ponad stu motywów Tetralogii. Także niektóre wydarzenia wydają się zawierać wzajemne odniesienia na zasadzie przeciwstawności, jak to ma miejsce w samym zakończeniu, które w sposób oczywisty odsyła do początkowego aktu rabunku złota. Wyliczmy niektóre z takich par odpowiadających sobie wydarzeń czy sytuacji:

	Precedens	Odpowiednik (oznaczony na diagramie)
0a	Wotan ułamuje gałąź z jesionu świata i sporządza z niej włócznie władzy	Wotan rozkazuje zgromadzić uschnięte gałęzie jesionu świata w Walhalli
0b	Alberyk kradnie złoto Renu i sporządza zeń pierścień władzy	Brunhilda rozkazuje zbudować stos pogrzebowy Zygryda i zwraca pierścień Córom Renu
1	Alberyk wyrzeka się miłości, a Córy Renu oplakują utracony skarb	Brunhilda potwierdza swą miłość do Zygryda, ginąc na jego stosie, a Córy Renu cieszą się z odzyskania złota
2	Włócznia Wotana strzeże praw	Włócznia Hagena narzędziem mordu
3	Loge (personifikacja żywiołu ognia) pomaga Wotanowi w przejęciu Walhalli	Ogień trawi Walhallę i jej mieszkańców
4	Wotan zdiera pierścień z palca Alberyka	Zygryd zdiera pierścień z palca Brunhildy
5	Zygmund przybywa do domostwa otwarcie wrogiego mu Hundinga	Zygryd przybywa do siedziby rzekomo życzliwych mu Gibichungów
6	Zyglinda daje strudzonemu ucieczką Zygmundowi pić, budząc w nim miłość	Gudruna podaje Zygrydowi napój zapomnienia o miłości do Brunhildy
7	Włócznia Wotana niszczy Notunga	Przekuty Notung łamie włócznie Wotana
8	Brunhilda przekazuje w darze miłości dla Zygryda szczątki Notunga	Zygryd odgradza się Notungiem od Brunhildy

9	Wotan usypia Brunhildę	Zygryd budzi Brunhildę
10	Zygryd zostawia Brunhildzie pierścień na znak miłości	Zygryd zabiera Brunhildzie pierścień na znak jej zniewolenia
11	Wotan ostrzeżony przez Erdę oddaje pierścień	Brunhilda mimo ostrzeżeń Waltrauty nie oddaje pierścienia, podobnie jak później Zygfryd, ostrzegany przez Córy Renu
12	Wotan każe Logemu strzec miejsca, gdzie śpi Brunhilda	Brunhilda powoduje pożar Walhalli, w której rezyduje beczynny Wotan



Rysunek 1. Cykliczna struktura korespondujących wydarzeń w *Pierścieniu Nibelunga*

Źródło: opracowanie własne.

Historia zatoczyła pełne koło i może zacząć się od nowa – oby nie w tym samym stylu. Wyginęła rasa bogów, których egoistyczna natura walczy przyczyniła się do katastrofy. Boskie prawa wyrzeźbione na strzaskanej włóczni Wotana przestały obowiązywać. Ludziom przyjdzie teraz ustanowić nowe prawa, muszą na nowo określić swe miejsce na ziemi i sposób traktowania innych żywołów. W muzycznym zakończeniu dziejów pierścienia rozlega się, na tle motywów Walhalli i zmierzchu bogów, motyw zbawienia – ten sam, do wtóru którego Zyglinde dziękowała Brunhildzie za ocalenie. Można to interpretować w ten sposób, że Walkiria ocaliła nie tylko Zyglinde przed gniewem Wotana, ale też wyzwoliła całą naturę od klątwy pierścienia. Wyzwolenie to ma jednak postać radykalną – nikt, kto miał jakkolwiek, choćby pośredni, związek z pierścieniem, nie przetrwa. Tym samym jednak, nie można wykluczyć, że historia powtórzy się raz jeszcze, skoro nie przeżył nikt, kto mógłby wyciągnąć z tego, co się stało, jakąś naukę.

Patrząc na wymowę finału Tetralogii z perspektywy finału drogi twórczej Wagnera, jakim okazał się *Parsifal*, można zauważyć, że zmierzch starych bogów nie miał dla niego wymowy ateistycznej – nie była to nietzscheańska śmierć Boga, tzn. definitywne rozstanie się człowieka z transcendencją⁵⁷. Spoglądając jednak z kolei na *Parsifala* z perspektywy *Ringu*, dostrzec można dwojaką wymowę historii czystego prostaczka. Z jednej strony można ją potraktować jako odnalezienie drogi do absolutu, będącego jedynym trwałym punktem oparcia płynnej rzeczywistości. Z drugiej jednak strony można się w niej dopatrywać ponownej próby ustanowienia

⁵⁷ Być może, iż właśnie w duchu takiego rozstania interpretował Tetralogię Nietzsche i dlatego powitał on *Parsifala* jako ideową zdradę swojego niegdysiejszego mentora. Zarzucając Wagnerowi bycie histrionem, robił mu tym samym wyrzut, że ten nie potraktował historii pierścienia „na serio”, tzn. nie uznał jej za artystyczny wyraz własnego ideowego stanowiska. Nietzsche dał tym jednak raczej dowód własnego niezrozumienia tego stanowiska, które ewoluowało i nigdy zresztą nie przyjęło jednoznacznie sprecyzowanej postaci.

transcendentnego odniesienia rzeczywistości. W pierwszym wypadku byłoby to znalezienie wyjścia z zakłętą kręgu żądź wiodących człowieka i ludzkość do katastrofy – kręgu, którego obrazem jest pierścień (zwróćmy uwagę, że w *Parsifalu* nie występuje żaden rekwizyt o topologicznej charakterystyce torusa, czyli pierścienia). W alternatywnej interpretacji mielibyśmy w *Parsifalu* przedstawienie fazy ewolucji, w której kult transcendencji prowadzi do ukształtowania się wyróżnionej kasty, uzyskującej z czasem status boski⁵⁸.

Na pytanie, czy historia Parsifala jest jedynie fazą historii pierścienia (genealogią transcendencji), czy też wyjściem z niej (dążeniem do prawdziwej transcenencji), dzieło Wagnera nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Jak każde arcydzieło, twórczość ta dopuszcza różne interpretacje, a wybór między nimi należy do wrażliwego odbiorcy, który nie poprzestaje na delectowaniu się czaem muzyki. Dzieło to jest tyleż obiektem kontemplacji, co zaproszeniem do namysłu.

Człowiek i transcendentna w ostatniej trylogii Ryszarda Wagnera: *Tristan i Izolda* – *Śpiewacy norymberscy* – *Parsifal*

Część I Preliminaria

W *Parsifalu* – ostatniej i bardzo szczególnej swojej kompozycji – Wagner odchodzi od literackiego wykorzystywania wyłącznie mitów i średniowiecznych legend, aby sięgnąć wprost do chrześcijańskiego przekazu Ewangelii⁵⁹. Ten radykalny krok pociągnął za sobą, jak wia-

⁵⁸ Opowieść o Grału z finału *Lohengrina* rozpoczyna się od stwierdzenia, że droga na Monsalwat jest niedostępna zwykłym śmiertelnikom: „In fernem land, unnahbar euren Schritten, liegt eine Burg, die Monsalwat gennant”.

⁵⁹ Robi to co prawda za pośrednictwem średniowiecznego eposu Wolframa von Eschenbach *Parzival*, ale odniesienia do motywów *stricto* ewangelicznych mają charakter pierwszoplanowy.

domo, nie mniej radykalne reakcje odbiorców jego muzyki. Z jednej strony zaatakował go Nietzsche, zarzucając mu w napastliwych pamfletach komedianstwo ukryte za parawanem religijnego obskurantyzmu, z drugiej zaś strony, w kręgach konfesyjnych sformułowano wobec niego zarzut sparodiowania i sprofanowania najświętszej chrześcijańskiej tradycji – teatralizację rytuału mszy świętej.

Parsifal został ukończony na początku roku 1882, a jego twórca zmarł rok później, dożywając lat blisko siedemdziesięciu, syt powodzenia i chwały. Biorąc pod uwagę także i to, że kompozytor nie pozostawił w swoich papierach śladów tworzenia kolejnego dzieła, można uznać, że jego ostatnie dokonanie niesie przesłanie szczególnego rodzaju – jest ideowym testamentem Wędrowca, który osiadł w Bayreuth⁶⁰, sumą jego przemyśleń na temat natury człowieka. Przypuszczenie takie wydaje się wspierać religijna wymowa *Parsifala* (którą wymienieni wyżej krytycy skłonni byłiby uznać jedynie za sztafaż, rodzaj teatralnej dekoracji)⁶¹. Warto też w tym kontekście

⁶⁰ Wiadomo, że twórczość Wagnera zawiera – w przeciwieństwie do np. twórczości Mozarta – masę wątków autobiograficznych. Jedną z głównych postaci *Pierścienia Nibelunga* – Wotan, występuje w centralnych częściach tej Tetralogii jako Wędrowiec (Der Wanderer), co przypomina piętnastoletnią zagraniczną tułaczkę samego jego twórcy jako politycznego uchodźcy, po niefortunnych dlań rewolucyjnym epizodzie roku 1849. Różnica, na korzyść Wagnera, polega na tym, że choć Wotan na swoje wędrówki wyruszał z własnej siedziby – Walhalli, a Wagner swoją Walhallę wznosił w Bayreuth dopiero po zakończeniu tułaczki, to jednak, jak wiadomo, siedziba Wotana, podobnie jak jego władztwo, ostatecznie upadły, podczas gdy willa Wahnfried i teatr na Zielonym Wzgórzu przetrwały wszystkie wojenne i artystyczne pożogi, do dziś stanowiąc miejsce pielgrzymek wagnerystów i dostarczając władającej tam nadal progeniturze Wagnera niemalych profitów.

⁶¹ *Parsifal* został przez swojego twórcę zakwalifikowany jako uroczyste misterium sceniczne (Ein Bühnenweihfestspiel), a jego wykonanie zarezerwowane zostało wyłącznie do sceny teatru festiwalowego w Bayreuth, co oczywiście wzmogło jeszcze aurę tajemniczości otaczającą dzieło. Godne uwagi jest to, że każdy z zajmujących nas tu dramatów został

wspomnieć, że Ludwig van Beethoven, muzyczny idol Wagnera⁶², również obdarzył potomność muzycznym testamentem – cyklem pięciu ostatnich kwartetów smyczkowych, o głębokiej, chciałoby się rzec – niezglębionej, metafizycznej wymowie.

Jeśli chciałoby się uniknąć oskarżenia Wagnera o artystyczny kabotynizm, czy też o starczą, niewczesną, bigoterię, należałoby wyjść w interpretacji *Parsifala* poza jego ściśle konfesyjne rozumienie, bo to ono właśnie – poniekąd paradoksalnie – usprawiedliwia w jednakowym stopniu zarzuty obu rodzajów. Gdyby Wagnerowi chodziło o li tylko przeniesienie chrześcijańskiego rytuału i związanych z nim znaczeń i emocji na teatralne deski, to można byłoby go zasadnie podejrzewać o chęć zdyskontowania sakralnej treści dla merkantylnych celów, co byłoby świętokradztwem i kabotyństwem⁶³ zarazem (o to ostatnie właśnie oskarżał go Nietzsche⁶⁴). Z drugiej zaś strony nie sposób byłoby opędzić się od podejrzeń, że – zgodnie z ludowym porzekadłem: „Jak trwoga to do Boga” – starzejący się twórca, pomny na swe liczne niegdyś obrazoburcze enuncjacje i otwarcie pogańskie sympatie, postanowił, na wszelki wypadek, zgromadzić przed odejściem z tego świata pewien dewocyjny kapitał, którym mógłby się wykazać w życiu przyszłym. Tego rodzaju przypuszczenia nie mogą być definitywnie oddalone, lecz nie o to tu chodzi. Nawet jeśli uznałoby się tego rodzaju psychologizująco-genealogiczne

przez swojego twórcę zupełnie odmiennie sklasyfikowany: *Tristan i Izolda* to po prostu *Handlung* (akcja), a *Śpiewacy norymberscy* – jedyna w dorobku Wagnera komedia, i to, jak na Niemca, nawet faktycznie dość zabawna – w ogóle nie została zaliczona do jakiegokolwiek kategorii.

⁶² Wagner niewątpliwie żywił dla Beethovena kult, czemu dawał niejednokrotnie wyraz w swych pismach – charakterystyczny jest tu tytuł jego wczesnej „noweli” – *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Nie byłby on jednak sobą, gdyby nie nabrał z czasem przekonania, że Beethovena prześcignął, ale na ten przejaw megalomanii możemy spuścić zasłonę miłosierdzia.

⁶³ Francuski termin *le cabotin* znaczy m.in. komediant, a więc ktoś, kto zawodowo para się udawaniem.

⁶⁴ Por. F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera, Nietzsche contra Wagner*.

wyjaśnienia za uprawdopodobnione⁶⁵, to pozostaje jeszcze kwestia, co w ten sposób twórca osiągnął. To właśnie jest celem podjętych rozważań – mają one na uwadze zbadanie, co wyrażają literacko-muzyczne treści ostatnich trzech dzieł Wagnera, a w szczególności *Parsifala*, nie zaś jakie osobiste, być może niskie, motywy skłoniły autora do ich napisania.

Nawiasem zauważmy, że Wagnerowi nie brakowało kabotyńskich skłonności i że te mało sympatyczne cechy jego osobowości nie mogły ująć uwadze bacznego tropiciela dekadencjki przejawów współczesnej cywilizacji, jakim był Nietzsche, częsty swego czasu gość w willi Wahnfried. Mimo tego jednak, że – zwłaszcza w przypadku Wagnera – osobowość twórcy nie pozostaje bez wpływu na jego dzieło, to ostatnie nie może być interpretowane jedynie w świetle biografii autora. Co więcej – jestem zdania, że dzieło sztuki, zwłaszcza zaś arcydzieło, może być interpretowane w oderwaniu od okoliczności jego powstania. Jakie znaczenie dla przeżywania muzyki zawartej w dwóch tomach *Wohltemperiertes Klavier* ma fakt, że autor stwierdził, iż napisał ją „na użytek i dla korzystania spragnionej wiedzy muzycznej młodzieży, jak również dla szczególnej rozrywki w tym studio już biegłych”, a także dla sprawdzenia możliwości komponowania we wszystkich tonacjach systemu równomiernie temperowanego? Na co miłośnikowi muzyki może przydać się wiedza o okolicznościach powstania początku finału ostatniego kwartetu Beethovena, gdzie kompozytor wpisał pod nutami sławne motto: „Muss es sein? – Es muss sein!”. Nawet jeśli była to – jak chcą niektórzy – reminiscencja sprzeczki z jego gospodynią, to przecież jasne jest dla każdego myślącego słuchacza, że nie o to tu chodzi⁶⁶. Sam Wagner nie stronił skądinąd od „genealogicznych” interpretacji muzyki tworzonej przez innych – dobitnym tego przejawem jest jego generalna

⁶⁵ Por. tenże, *Z genealogii moralności*.

⁶⁶ Oczywiście, takie abstrahowanie od genealogii dzieła jest nie do przyjęcia dla zwolenników dociekań w stylu heglowskim, powtarzających za swym guru mantrę: „Das Wahre ist das Ganze” (*Fenomenologia ducha, Wstęp*).

krytyka twórczości kompozytorów pochodzenia żydowskiego (zob. jego (nie)sławny pamflet *Das Judenthum in die Musik*).

Swoją analizę rozpocznę od *Parsifala*, aby następnie przejść do wątków obecnych w *Tristanie i Izoldzie* i *Śpiewakach norymberskich*, a to dlatego, że – jak sądzę – bogactwo i stopień komplikacji treści ostatniego dzieła Wagnera są szczególnie uderzające. Obecne tam metafizyczne wątki, o ile uda się je wydobyć i wzajemnie uzgodnić, powinny ukazać inteligibilne odesłania do swych ideowych anteceden-sów obecnych we wcześniejszych ogniwach trylogii. Sprawy mają się tu podobnie, jak w rozwoju niezwykle skomplikowanej intrygi *Pierścienia Nibelunga*. To z perspektywy ostatniej jego części – *Zmierzchu bogów* – możemy zrozumieć sens wydarzeń mających miejsce w prologu, jakim jest *Złoto Renu*. Trudno jest pojąć, że gadulstwo pewnej rusałki mającej za zadanie strzec skarbu na dnie Renu doprowadzi w ostatecznym rezultacie do kosmicznej katastrofy, jaką zapowiada tytuł ostatniego ogniwa cyklu. Mówi o tym starożytna maksyma: *Omnium rerum principia parva sunt*, a jeszcze ogólniej ujmuje to Arystoteles, rozróżniając to, co jest wcześniejsze w porządku rzeczowym, od tego, co jest wcześniejsze (łatwiejsze do pojęcia) dla nas: *Alio vero modo quod cognitione est prius, ut simpliciter prius* (Met. 1018 b 31).

Parsifal

Rozpocznijmy od analizy preludium *Parsifala*. Nie jest to tylko, jak twierdzi znakomity skądinąd znawca twórczości Wagnera, Zdzisław Jachimecki, przedstawienie ogólnego klimatu dzieła – refleksyjno-modlitewnego nastroju panującego w kręgu zakonu Grała. Preludium rozpoczyna się od motywu, który w powszechnie przyjętej i w pewnym stopniu usankcjonowanej przez samego Wagnera interpretacji, wiązany jest z Ostatnią Wieczerzą⁶⁷. W obrębie

⁶⁷ Istnieją dostępne w sieci zestawienia motywów *Parsifala* umożliwiające ich wysłuchanie w postaci izolowanej, co znacznie ułatwia ich rozpoznawanie w przebiegu utworu bez posługiwania się zapisem nutowym.

tego motywu mieszczą się dwa inne, ważniejsze odeń, dla których ten pierwszy stanowi rodzaj ramy. Są to motywy boleści (*Schmerz*) i świętej włóczni. Pierwszy z nich wyróżnia się interwałem opadającej kwinty, drugi jest fragmentem wznoszącej się skali. Dopiero po motywie Wieczery następuje motyw Grała, co z punktu widzenia biblijnego przekazu może dziwić, bowiem to przecież właśnie kielich, a nie włócznia, krążył wśród uczestników Ostatniej Wieczery, stając się symbolem jedności uczniów ze swoim Nauczycielem. Włócznia z kolei, którą rzymski żołnierz przebił bok ukrzyżowanego Jezusa, nie była narzędziem jego męki, jej cios nie przysporzył mu bólu, bowiem, jak świadczy św. Jan: „gdy go ujrzeni już umarłego, nie łamali goleni jego. Ale jeden z żołnierzy włócznią otworzył bok jego, a natychmiast wyszła krew i woda” [Jan 19, 33-34, przekł. Jakuba Wujka]. Po motywie Grała dobitnie rozlega się motyw wiary, co nie może wydawać się niczym zaskakującym.

Widzimy, jak od samego początku Wagner wykorzystuje *explicit* chrześcijańską symbolikę religijną. Powstaje przy tym pytanie, czy symbolom tym pozostawia ich niezmienione kultowe znaczenie, czy też znaczenie to przekształca i w jaki ewentualnie sposób. Wkomponowanie motywu włóczni w motyw łączności Zbawiciela z wiernymi każe wziąć pod uwagę drugą z właśnie wymienionych ewentualności. Przypuszczenie takie jest uprawdopodobnione stałą Wagnerowską praktyką mniej lub dalej idącej modyfikacji elementów literackiej tradycji, z jakiej czerpał on inspirację do pisanych przez siebie librett. Nie ma tu miejsca na obszerne zestawienie relevantnych przykładów takich modyfikacji, niech więc nam wystarczy wzmianka, że Wagnerowski Lohengrin opuszcza swoją dopiero co poślubioną małżonkę nie skonsumowawszy małżeństwa, co biedaczkę przyprawia o szybki zgon, podczas gdy jego literacki pierwowzór, opisany przez Wolframa von Eschenbach w opowieści o Parsifalu, dochował się ze swą małżonką gromadki pociech zanim zadała

Takim zestawieniem połączonym z pogłębioną analizą jest w szczególności *Guide to the thematic material of Parsifal* Derricka Everetta: www.monsalvat.no/motfop.htm (dostęp: 28.04.2014).

mu ona feralne pytanie o bliższą tożsamość (co notabene wydaje się stanowić niezamierzenie komiczną okoliczność). Wagnerowska Elza zachowuje się w małżeńskiej łóżnicy nieporównanie bardziej neurastenicznie od swego pierwowzoru. Oczywiście, nie dzieje się tak bez powodu, czy też z powodów mało istotnych (np. z uwagi na mizoginizm kompozytora)⁶⁸.

A więc pierwszą wskazówką interpretacyjną, jaką znajdujemy już w preludium do *Parsifala*, jest dopuszczenie możliwości, że kompozytor nadał przynajmniej niektórym wykorzystanym przez siebie chrześcijańskim symbolom własny sens, niekoniecznie zbieżny z oryginalnym. Należy jednak baczyć, by interpretacje Wagnerowskiego misterium nie nabrały zbyt arbitralnego charakteru i nie okazały się podporządkowane schematom zupełnie niepowiązanym z tym, co twórca mógł być w ogóle mieć na myśli. Piszący te słowa zasłyszał onegdaj w dość nietypowych okolicznościach interpretację *Pierścienia Nibelunga* jako proroctwa przyszłych losów Niemiec, w ramach której złoto Renu miało być kontrybucją nałożoną na Francję przez zwycięskie Prusy w wojnie roku 1870 (partytura *Złota Renu* została ukończona w 1854 r.), uśpiona Brunhilda zaś to z kolei rozbrojona przez aliantów po przegranej I wojnie światowej niemiecka armia. Oczywiście Zygfydem, który ją obudził, był Hitler, który, podobnie jak jego pierwowzór, zginął – w sensie przenośnym – od ciosu w plecy, zadanego przez zdrajców kryjących się w korpusie oficerskim armii, itd.⁶⁹.

Jeśli trzymać się symboliki Ostatniej Wieczery jako zjednoczenia, wspólnoty wiernych, to zarówno włócznia, jak i boleść powinny być rozumiane jako czynniki tej jedności. Zacznijmy od włóczni – jest to ostrze umieszczone na długim drzewcu, które trzymane z jednego końca, ostrzem swym sięga drugiego ciała. Mamy

⁶⁸ Zob. M. Rosiak, *Metafizyczny problem partycypacji w Wagnerowskim „Lohengrinie”*, w niniejszym tomie.

⁶⁹ Wzorcowych przykładów takich zupełnie fantastycznych interpretacji dostarcza dokumentalny film *Room 237*, poświęcony egzegezie sławnego horroru Stanleya Kubricka *Shining* (dostępny w sieci).

tu, jak się zdaje, figurę relacji o dwóch argumentach – jednym z nich jest sięgający, który posługuje się włócznią, drugim zaś – (do)sięgany. Relacja ta, to inaczej mówiąc odniesienie sięgającego do sięganego. Z biblijnego przekazu wiemy, że włócznia utkwiała w boku Jezusa, jest to więc odniesienie do Boga, czy wyrażając się ogólniej – absolutu⁷⁰. Jeśli włócznia miałaby być czynnikiem spajającym wspólnotę wiernych, to symbolizowałaby jej odniesienie do absolutu. Musimy jednak pamiętać, że za drugi, tępy koniec włóczni nie może trzymać tłum wiernych, lecz ktoś jeden. Faktycznie, w *Parsifalu* dysponentem świętej włóczni jest (a w każdym razie powinien być) król Gralowej kompanii, a zarazem arcykapłan kultu Grala – Amfortas. Obcowanie wiernych z absolutem, ich religijna więź, jest więc zapośredniczone przez wyróżnioną jednostkę – króla-arcykapłana, który więź tę realizuje w sposób źródłowy. Idea pośredniczenia między Bogiem i wiernym ludem przez namaszczonego pośrednika, to oczywiście idea sakramentalnego kapłaństwa, obca wyznaniom protestanckim (których w zamierzczłym średniowieczu jeszcze nie było).

Związany z grupą rozważanych tu symbolicznych znaczeń jest też, jak wiemy, motyw boleści, widocznie nieodłącznej od sprawowania zaszczytnej funkcji króla Grala. Należy zauważyć, że z chwilą pojawienia się na scenie cierpiącego króla Amfortasa, w orkiestrze rozbrzmiewa ściśle z nim związany motyw cierpienia. Boleść i cierpienie to w gruncie rzeczy ten sam stan, a jednak muzyczne motywy pozostają zupełnie różne. Wiązanie różnych motywów z tą samą postacią bądź okolicznością jest u Wagnera nierzadko spotykaną praktyką. Dość wspomnieć różne motywy związane z Zygfydem czy złotem Renu (fanfara i okrzyk: „Rheingold!”). Kompozytor podkreśla w ten sposób rozmaite konteksty czy aspekty osoby bądź przedmiotu. Inny jest motyw Zygfyda jako bohatera, inny zaś motyw jego rogu, który przedstawia go niejako bardziej osobiście.

⁷⁰ Chrześcijański Bóg jest osobą, jednak absolut jako taki nie musi mieć osobowego charakteru.

W przypadku boleści (*Schmerz*) i cierpienia (*Leid*) rannego Amfortasa mamy, jak wolno sądzić, do czynienia z rozróżnieniem typu ogół-szczegół. Cierpienie Amfortasa jest szczególnym przypadkiem generalnej bolesnej sytuacji związanej ze sprawowaniem funkcji pośrednika między *sacrum* i *profanum*, o czym dalej.

Powiązanie boleści z włóczęgą przez konkatencję ich motywów mogłoby na pierwszy rzut oka sugerować związek typu przyczynowego: cios włóczęgi przyczyną boleści, zwłaszcza, że tak właśnie mają się sprawy z samym Amfortasem (zob. dalej). Po zastanowieniu można jednak dojść do odwrotnej konkluzji: włóczęga, rozumiana jako symbol związku z absolutem stanowi tym samym *antidotum* na boleść nurtującą pozbawioną przywództwa, czy lepiej: przewodztwa, wspólnotę. Możliwe też, że i samo sprawowanie przewodztwa jest źródłem boleści dla tego, kto przewodztwo sprawuje. Te znaczeniowe wątki można będzie lepiej naświetlić w analizie szerszego kontekstu wydarzeń przedstawionych w *Parsifalu*.

Pierwszy akt rozpoczyna się o poranku, na terenie uświęconego okręgu przynależnego do zamku Monsalwat, gdzie ma swą siedzibę rycerski zakon Grala. Należący do Gralowej starszyny rycerz Gurnemanz pełni na Monsalwacie rolę głównego odźwiernego, analogiczną do roli świętego Piotra u wrót raj, czy też – jeśli kto woli – Charona przewożącego dusze przez Styks – budzi podległych sobie giermków, którzy pełnili nocną wartę w lesie otaczającym zamek. Dokonuje się to w formie z lekka żartobliwej, ale bacznemu widzowi sugeruje od razu, że w zakonie Grala panuje pewien nieporządek. Mając na uwadze to że, jak mawia pewien niezbyt rozgarnięty polityk, głowa psuje się od góry, ten pozornie mało znaczący epizod może napawać niepokojem. W dalszym ciągu tej sceny mamy dość charakterystyczną dla Wągnerowskich kompozycji długą narrację, w której „upchnięta” zostaje „prehistoria” akcji dramatu, niezbędna do jej zrozumienia⁷¹. Dowiadujemy się o kryzysie trawiącym Gra-

⁷¹ Tego rodzaju dłużyzny występują we wszystkich głównych częściach *Pierścienia Nibelunga*, mamy je w Akcie I *Śpiewaków norymberskich*, gdzie Dawid objaśnia Walterowi zasady śpiewaczego „cechu”, ale nie ma

lową kompanię, związanym z poważnym niedomaganiem króla-ka-
plana Amfortasa. To on ma w swej pieczy Grala i świętą włócznie
i przy ich pomocy sprawuje swój urząd: przewodzi nabożeństwu
Grala. Okazuje się, że Amfortas postradał jednak włócznie w star-
ciu z głównym nieprzyjacielem zakonu Grala, jakim jest czarow-
nik Klingsor⁷². Co więcej, Klingsor nie tylko odebrał Amfortasowi
włócznie, ale jeszcze zadał mu nią niegojącą się ranę, która przyspa-
rza królowi szczególnie wielkiego cierpienia (*Leid*) podczas spr-
awowania Gralowego nabożeństwa. Pozbawione skutkiem tego na
dłuższy czas udziału w owym nabożeństwie zgromadzenie zakonne
Grala ulega stopniowej dezintegracji, niczym Akademia Pana Kleksa
po destrukcyjnych działaniach Alojzego Bąbla. Sedno konfliktu tego
rodzaju wyrażone jest w biblijnym (auto)cytacie: „Albowiem jest
napisano: Uderzę pasterza i rozproszą się owce trzody” [Mt 26, 31].

Zarówno Amfortas, jak i Gurnemanz znają prorocstwo, które
głosi, że cierpienie króla może trwale uśmierzyć tylko „czysty pro-
staczek, oświecony przez współczucie” („durch Mitleid wissend,
der reine Tor”). Te słowa powtórzone są w trakcie całej akcji dra-
matu tyle razy, że nie można mieć żadnej wątpliwości, iż niosą treść
kluczowej wagi. Zastanówmy się, podobnie jak czynią to obaj wyżej
wymienieni, nad znaczeniem tej zagadkowej charakterystyki poten-
cjalnego wybawcy. Amfortas, myślący już tylko o tym, jak pozbyć
się nieznosnego bólu, skłonny jest przypuszczać, że chodzi tu po-
prostu o śmierć, ale ten trop jest błędny. Przede wszystkim nasuwa
się wątpliwość, czy wymienione prorocstwo nie przeczy samo so-
bie. Prostaczek (*der Tor*) nie może być oświeconym (*wissend*) i na
odwrot. Bycie prostaczkiem, głuptakiem, oznacza przecież tyle, co
pozostawanie w stanie niewiedzy. Sprzeczność tę można łatwo usu-
nąć, uwzględniając diachroniczny charakter opisu. Może chodzić

ich zupełnie w *Tristanie i Izoldzie*, który także z tego powodu zasługuje na
miano Wagnerowskiego *chef-d'oeuvre*.

⁷² Postać ta występuje oryginalnie w podaniu o turnieju śpiewaczym
na zamku Wartburg. W swoim *Tannhäuserze* Wagner zastąpił ją głównym
bohaterem tej ostatniej opery.

o kogoś, kto będąc prostaczkiem, dostępuje poznania i w ten sposób prostaczkiem być przestaje. Charakterystyka wybawcy zawiera więc nie pewien zestaw współwystępujących jego właściwości, ale raczej coś w rodzaju przepisu na stanie się nim – jest to charakterystyka procesualna albo dynamiczna, w przeciwieństwie do statycznej⁷³.

Zastanówmy się teraz nad sensem kolejnego uwarunkowania wchodzącej tu w rachubę zbawczej wiedzy (oświecenia): ma ona być osiągnięta za pośrednictwem współczucia (*Mitleid*). Zauważmy, że polski termin niedokładnie oddaje znaczenie niemieckiego pierwowzoru. *Mitleid*, *Mit-leid*, to w dosłownym sensie „współ-cierpienie”. Oczywiście, współ-czucie to – też w dosłownym sensie – odczuwanie tego, co czuje inny, przy czym chodzi o odczuwanie czegoś przykrego, np. bólu. Współ-cierpienie jest więc zarazem współ-odczuwaniem cierpienia i *vice versa*. Potoczne rozumienie terminu „współczucie” wydaje się jednak dopuszczać jego stosowanie w pewnym stopniu niezgodne z etymologią. Mianowicie, gdy mówimy „współczuję Pani”, możemy mieć i często mamy właśnie na myśli to, że jest nam przykro z tego powodu, że komuś jest przykro, ale – by tak rzec – powody przykrości są w obu przypadkach różne. Komuś może być przykro z powodu poniesionej straty, a nam, którzy się o tym dowiadujemy, robi się przykro na myśl o tym, że owej znajomej osobie jest przykro. Należałoby wtedy mówić raczej o litości, lecz zwyczaj językowy zezwala na użycie słowa „współczucie”. Nie o takie współczucie chodzi w słowach prococtwa. Chodzi tam o współ-odczuwanie w etymologicznym sensie, a więc o znalezienie się w sytuacji analogicznej do tej, która sprawiła ból drugiej osobie, o wczucie się w jej stan. Przy takim rozumieniu warunku współczucia łatwo pojąć jego istotny charakter: idzie o zdobycie wiedzy o cudzym cierpieniu nie na drodze słownego przekazu, ale poprzez własne doświadczenie tegoż.

⁷³ Zauważmy, że Walter von Stolzing, główny bohater *Śpiewaków norymberskich*, też przechodzi analogiczny „krótki kurs” dający mu potrzebną wiedzę, jest on jednak „durch Liebe wissend”, bo to miłość do Ewy darzy go we śnie przyływem muzycznej inspiracji.

Trzeci warunek wiedzy, to „czystość” prostaczka. To w gruncie rzeczy nic innego, jak pewne dopowiedzenie, zapobiegające niewłaściwej interpretacji warunku bycia prostaczkiem. Prostaczek nie może być durniem, tępakiem, w rodzaju tych, co opowiadają o głowie psującej się od góry. Ten ostatni ma leb pełen głupot, których nie sposób mu zeń wybić, a to uniemożliwia nieborakowi zmadrzenie⁷⁴. Prostaczek ma być *tabula rasa*, ma dysponować czystym umysłem – powinien przyjmować wiedzę w pokorze, tzn. nie zniekształcając jej własnymi dodatkami. Oczywiście ważna jest też czystość moralna, niewinność. Czy Parsifal spełnia jednak ten ostatni warunek? Zjawivszy się w Gralowych włościach, ustrzela z łuku łabędzia, a więc ptaka, którego mięso w zasadzie nie nadaje się do spożycia⁷⁵. Robiąc to, zaświadcza niewątpliwie, że jest prostakiem, ale zaindugowany przez Gurnemanza objawia żal za ten postępek. Jest więc kimś w rodzaju *bon sauvage*, który sprawia zło wyłącznie z braku wiedzy, a nie z przyrodzonej przewrotności. Innym jego godnym potępienia postępkim jest porzucenie samotnej matki, o boleści której nie pomyślał. Rzec można, iż egzemplifikuje on doktrynę intelektualizmu etycznego – jego występki biorą się wyłącznie z niewiedzy.

Czystość, o której tu mowa, zdezinterpretował całkowicie Nietzsche w swych atakach na Wagnera. Potraktował ją w sposób najbardziej bezpośredni, tzn. jako wstrzemięźliwość seksualną⁷⁶. Natrząsa się z tego jako z niewczesnych skrupułów starego libertyna, który udaje bigota. Po pierwsze jednak, jest jasne, że w zakonie Grala nie

⁷⁴ Notabene „durak” wydaje się wywodzić od łac. *durus* – twardy, a więc zatwardziały, odporny na wiedzę.

⁷⁵ Wieść niesie, że niektórzy nasi rodacy, którzy wyemigrowali do Wielkiej Brytanii, przetrzebili poważnie pogłowie parkowego ptactwa w tamtejszych miastach, nie inspirując się przy tym bynajmniej opowieścią o Parsifalu, lecz mając na względzie wykorzystanie swej zdobyczy w celach kulinarnych. Niewykluczone, że powstał w tych kręgach przepis na potrawkę z łabędzia.

⁷⁶ Zob. F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner: Wagner jako apostoł czystości*, § 2 i 3.

obowiązuje celibat. Sam jego założyciel – Titurel – uczynił swym następcą syna. Synem Parsifala z kolei jest Lohengrin, co Nietzsche skłonny jest traktować jako lapsus librecisty, niepomnego co napisał przed laty. Kundry nie kusi rycerzy do seksu jako takiego, ale do – by wyrazić się oględnie – do seksu bez zobowiązań. To zaś oznacza odrzucenie odpowiedzialności i jest właściwym grzechem, za który cierpi Amfortas. Analizę wolnego związku i płynących stąd następstw przeprowadził Wagner w *Tristanie i Izoldzie* i wydaje się to być rozważanie nieporównanie bardziej wnikliwie od stwierdzenia Nietzschego, że w zdrowym seksie nie ma nic zdroźnego. Nietzsche ma rację w jednym punkcie: postępowanie Parsifala nie jest czymś instynktownym. Nie działa on pod wpływem naturalnych popędów, gdy opiera się kuszeniu Kundry. To, co dla Nietzschego było jednak oznaką dekadencji, dla Wagnera było koniecznym warunkiem uzyskania oświecenia.

Kolejną kluczową i zarazem jedyną żeńską postacią dramatu jest Kundry. Poznajemy ją, gdy powraca spieszenie z wyprawy w odległe kraje, wioząc balsam na ranę Amfortasa. Jest znana w kręgu Gralowego rycerstwa od zawsze, wyświadczała na jego rzecz liczne usługi, ale mimo to pozostaje kimś z zewnątrz – pojawia się i znika niezapowiedziana, nie podlega władzy Amfortasa (Gurnemanz: „nichts hat sie mit euch gemein”). Gurnemanz przypuszcza, że przysługi Kundry świadczone są jako rodzaj ekspiacji za nieznane bliżej dawne przewiny, zauważa też podejrzaną koincydencję: ilekroć Kundry znika na dłużej, tylekroć na zakon spada jakieś nieszczęście. Z jego opowiadania dowiadujemy się, że w starciu Amfortasa z Klingsorem temu ostatniemu wydatnie pomogła kobieta niezwyklej urody. Oczarowała ona króla i uspiła jego czujność: Objąwszy ją, odłożył włócznie, którą pochwycił Klingsor i zadał nią Amfortasowi niegojącą się ranę. Gurnemanz nie łączy tej nieznanej pomocnicy czarownika z postacią Kundry, choć widz w Akcie II dowiaduje się, że była to właśnie ona. Kundry służy więc Klingsorowi w jego niecznych przedsięwzięciach, a zarazem, jakby dla odkupienia swych win, wyświadcza też usługi jego przeciwnikom. Nie jest szpiegiem Klingsora na Monsalwacie – pojawia się tu z własnej i dobrej woli, choć pozostaje pod władzą Klingsora – działa na jego rozkazy.

Kundry jest niewątpliwie najbardziej enigmatyczną postacią, i to nie tylko w *Parsifalu*, ale we wszystkich dramatach Wagnera. Pozostaje pod władzą złego, ale sprawia też dobro, choć niewspółmierne ze zdziałanym złem. Najwyraźniej żałuje tego, że służy złu, ale nie może wyrwać się spod jego wpływu. Jej zachowanie jest zupełnym przeciwieństwem postępowania Parsifala, stanowiąc antyprzykład zasady etycznego intelektualizmu. Egzemplifikuje ona swoim zachowaniem sławną konstatację Owidiusza: *Video meliora proboque, deteriora sequor*. Stan, w jakim pozostaje Kundry, pozwala jej na świadczenie ograniczonego dobra, *per saldo* jednak wyrządza ona o wiele więcej zła. Można rzec, że Klingsor trzyma ją na smyczy, z której nieszczęsna nie może się zerwać, choć pozostawiona jest jej pewna ograniczona swoboda ruchów.

Ta sytuacja ukazuje niejako z odwrotnej strony, dlaczego wy-bawca Amfortasa musi być czystym prostaczkiem. Kundry głęboko cierpi, jest więc niewątpliwie świadoma, czym jest jej cierpienie. Wie też dobrze, dlaczego cierpi. Ta wiedza jednak przysparza jej tylko większej rozpacz, nie pozwala pomóc ani sobie, ani innym. Jest ona przekonana, niczym poobijana bohaterka kampanii „Bo zupa była za słona”, że nie może wyrwać się spod władzy swego oprawcy. Nie ma czystego umysłu – dała się omamić Klingsorowi, czyli złu. Omamienie to zaś mogło się dokonać tym łatwiej, że Kundry w swym bardzo długim życiu niejednego doświadczyła i chcąc wszystko to ogarnąć, zabrnęła w ślepe zakamarki myśli. W żadnym razie nie jest ona prostaczką⁷⁷.

⁷⁷ Nie wiadomo, czy kompozytorowi znany był stereotyp „głupiej blondynki”, ale w każdym razie uczynił Kundry brunetką. Ludowa mądrość idzie w sukurs przekonaniu Wagnera, że człowieka prostego, nieuczonego, wbrew pozorom, trudniej omamić sofistematami – stąd biorą się różne podania typu „Jak głupi Jasio diabła wyonacył”. Nie bez związku z tym pozostaje chyba też fakt, że dzieła Hegla i jego marksistowskiej progenitury nie zabrnęły pod strzechy, ale za to zyskały niesłychaną renomę wśród różnej maści intelektualistów. Miłośnicy patriotycznej literatury z kolei z pewnością pamiętają, że Sienkiewiczowski hetman Radziwiłł

Postać Kundry, „kobiety po przejściach”, pierwszorzędnie obrazuje zasadniczy konflikt między głosem natury i powinności w naturze ludzkiej. Nie jest tak, jak głoszą powierzchowne interpretacje *Parsifala*, że Kundry jest jedynie karykaturą kobiety stworzoną przez stetryczalego mizogina⁷⁸. Pamiętajmy, że w *Pierścieniu Nibelunga* ostateczne wybawienie z klątwy pierścienia dokonuje się nie za sprawą Zygryfda, lecz Brunhildy i to z nią osobiście zostaje związany szczególnie, „proroczy” motyw odkupienia (Erlösung-Motiv), kończący całą Tetralogię. Choć Kundry nie pełni tak pierwszoplanowej roli jak Brunhilda w *Pierścieniu Nibelunga*, to przecież bez niej nie mogłoby dokonać się dzieło wybawienia Amfortasa i jego ludu. Zostaje ona – rzecz można – złożona jako ofiara odkupienia win króla – tak należy moim zdaniem tłumaczyć jej śmierć na stopniach ołtarza Grala w finale, w którym Amfortas zostaje uzdrowiony, a Parsifal przejmuje jego urząd.

Tak dobitnie, szokująco wręcz, bo na granicy schizofrenii, ukazana dwoistość natury Kundry może być – moim zdaniem – kluczem do interpretacji całego dramatu. Dzieło to ma wymiar zarówno indywidualny (ewolucja Parsifala), jak i społeczny (dzieje zakonu Grala), przy czym oba one są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Kolejnym aspektem, który nadaje całości prawdziwie „trójwymiarowy” charakter, jest oczywiście kontekst religijny, czyli wymiar wartościowy – transcendentne odniesienie jednostki i wspólnoty. Kundry w krytycznym momencie życia, stanąwszy niczym Herakles na rozdrożu, nie zdołała opuścić ścieżki naturalnych popędów i wkroczyć

mianuje dowódcą eskorty strzegącej zbuntowanych przeciwko niemu pułkowników Rocha Kowalskiego, tak to po niewczasie komentując: „Posłaliśmy umyślnie z nimi najgłupszego oficera, aby go przekabacić nie mogli” (H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 1, PIW, Warszawa 1967, s. 357).

⁷⁸ Tę rzekomą politniepoprawność kompozytora usiłowano „skorygować” w inscenizacji, w której Kundry w finale, zamiast umrzeć, przystępuje do sprawowania Gralowego nabożeństwa na zasadach pełnego równouprawnienia do spółki z nowym królem – Parsifalem (Bayreuth 1997, reż. Wolfgang Wagner, wnuk kompozytora – *sic!*).

na drogę powinności. Za ten upadek, zdradę powołania, płaci przez resztę swego nadnaturalnie długiego życia (tradycyjny motyw Żyda Wiecznego Tułacza), wydana na pastwę złego. Wyzwolić ją może tylko ten, kto nie ulegnie jej kuszeniu, kto pozostanie wierny jej właściwemu powołaniu, jakiemu ona sama nie potrafiła poddać⁷⁹.

Na takim samym rozdrożu jak Kundry staje najpierw Amfortas, a z czasem Parsifal. Amfortas, podobnie jak Kundry, zawodzi w chwili próby – nie potrafi unieść swojego zadania. Jego rana to w istocie świadomość tego, że zawiódł. Parsifal również zostaje poddany próbie i to, jak się zdaje, dwukrotnie. Pierwszej poddaje go Gurnemanz i ta nie wypada pomyślnie. Drugiej poddaje go sam los i tym razem prostaczek doznaje oświecenia ze wszystkimi tego daleko sięgającymi konsekwencjami. Za pierwszym razem nie dojrzał był jeszcze do stanięcia twarzą w twarz z wyzwaniem, ale choć nie sprostął próbie, to nie poniósł też druzgocącej klęski jak Kundry czy Amfortas – nie traci szansy powtórnego zmierzenia się z wyzwaniem⁸⁰. Dlaczego dana mu jest szansa, której nie mają ani Kundry, ani Amfortas?

Przyjrzyjmy się sytuacji, w której Parsifal zostaje przywieziony przez Gurnemanza do świątyni Grala. Jest to główne wydarzenie w Akcie I. Gurnemanz, stwierdziwszy, że Parsifal jest prawdziwym, nieświadomym niczego, prostaczkiem (scena przepytывania: „Wo bist du her? – Das weiss Ich nicht”) prowadzi go uroczyście do świątyni Grala, gdzie właśnie rozpoczyna się nabożeństwo, któremu powinien przewodniczyć Amfortas. Król wzbrania się jednak przed sprawowaniem ofiary, świadomość własnej nieczystości przysparza

⁷⁹ Dola Kundry stanowi w gruncie rzeczy dokładne odzwierciedlenie losu Holendra z młodzieńczej opery Wagnera. Oboje szukają po całym świecie kogoś, kto pozostanie im wierny. Oboje wystawiają kolejnych kandydatów na próbę: Holender wyruszając w kolejną podróż, a Kundry – kusząc ich do grzechu.

⁸⁰ Zauważmy na marginesie, że taką powtórna próbę przechodzi też – w zupełnie odmiennych okolicznościach – Walter von Stolzing w *Śpiewakach norymberskich*. Ich analizę trzeba odłożyć do drugiej części rozważań o Wagnerowskiej trylogii.

mu bowiem nieopisanych cierpień (monolog Amfortasa: „Wehe! Wehe mich der Qual!”). W końcu jednak, na powszechne żądanie obecnych, włącznie z jego nawpółżywym ojcem i założycielem zakonu Grala – Titurelem, odprawia nabożeństwo. Po jego zakończeniu Gurnemanz zadaje Parsifalowi kluczowe pytanie: „Weisst du, was du sahst?”, na co ten chwytając się tylko za serce i przecząc kiwając głową. W efekcie zostaje przez Gurnemanza wygnany poza obręb Gralowych włości z werdyktem, że jest tylko głupcem i niczym więcej. Jednak w samym zakończeniu aktu spod kopuły świątyni tajemniczy głos (Altstimme aus der Höhe) powtarza słowa proroctwa: „Durch Mitleid wissend der reine Tor!”, na co rozlega się odpowiedź: „Selig in Glauben!” (czyli: „Błogosławieni, którzy wierzą”).

Należy zwrócić uwagę na to, że Parsifal, wbrew opinii Gurnemanza, nie sterczał tylko w kącie świątyni jak kolek, ale że odczuł głęboko to, czego był świadkiem, choć nie umiał tego wyrazić. Taka jego reakcja na wydarzenia, w których brał udział, zdarzyła się po raz drugi. Za pierwszym razem dał on milcząco do zrozumienia, że poczuł coś niewypowiedzianego, gdy Gurnemanz zadał mu pytanie czy nie żał mu, że zabił łabędzia. W obu przypadkach Parsifal zachował się jak ktoś, kto *j e s z c z e* nie jest zdolny wypowiedzieć, a więc w pełni zdać sobie sprawę z tego, co czuje. W obliczu zła nie pozostaje jednak obojętny. Jego zachowanie na widok cierpienia Amfortasa jest skrajnie różne od zachowania Kundry, która przed wiekami – jak dowiadujemy się wraz z Parsifalem od niej samej – patrząc na mękę Jezusa na krzyżu, wybuchła szyderczym śmiechem. Śmiechem tym dała do zrozumienia, że gardzi przesłaniem tego, który chciał zbawić świat, a sam zawisł na krzyżu jako przestępca. Kundry – jak możemy sądzić – miała wiedzę o nauce Jezusa, ale nie czuła w sobie do niej przekonania. Parsifal odwrotnie – czuł boleść Amfortasa, lecz nie potrafił pojąć, jak można mu pomóc.

W świetle przeprowadzonych rozważań dochodzimy do wniosku, że zwrot „durch Mitleid wissend” znaczy nie tyle „oświecony samym współczuciem jako takim”, ile raczej „oświecony w następstwie doznania współczucia”. Gdy w Akcie II, kuszony przez Kundry Parsifal doznaje oświecenia, nie polega to na tym – jak

przyjmuje się powszechnie w interpretacjach tej sceny – że wtedy dopiero sam odczuł cierpienie, jakiego doznawał Amfortas, ale że zrozumiał istotę tego cierpienia, pojął jego sens. Tak więc wspomniany wcześniej dynamiczny przepis na osiągnięcie oświecenia przedstawiałby się jako czasowa sekwencja faz: ein reine Tor – Mitleid habend – wissend. Nie jest to jakaś magiczna formułka na zupełę z gwoźdźcia, ale zupełnie racjonalny opis procesu zdobywania wiedzy, pod którym mógłby podpisać się fenomenolog: należy się najpierw wyżyć w miarę możliwości wszelkich przed-sądów (Vorurteile), następnie źródłowo doświadczyć sytuacji, o którą chodzi, by następnie ująć w opisie to, czego się doświadczyło.

Musimy jeszcze poddać analizie postać głównego antagonisty zakonu Grała: czarownika Klingsora. Jego usiłowania zawładnięcia Gralem są wspomniane w opowieści Gurnemanza bezpośrednio przed pojawieniem się na scenie Parsifala („Titirel, der fromme Held” etc.). Są one niemal tak dawne, jak dawno istnieje zakon Grała. Klingsor był już antagonistą założyciela zakonu, Titirela i doprowadził do zguby wielu braci zakonnych („schon viele hat er uns verdorben”)⁸¹. Pojawia się pytanie, jak to możliwe, że choć Titirel dawno już przeszedł na Gralową emeryturę i przekazał swój urząd Amfortasowi, to Klingsor jest cały czas aktywny. Nawet Kundry, choć też działa od niepamiętnych czasów, ma okresy odrętwienia, podczas których zaszywa się w gęstwą leśną i najwyraźniej regeneruje siły. To Klingsor budzi ją do dzieła. O tym odwiecznym przeciwniku rycerzy Grała dowiadujemy się, że miał on początkowo ambicję zostać jednym z nich, lecz nie mogąc poskromić swych żądz, własną ręką pozbawił się męskości, nie bacząc na to, że w ten sposób definitywnie odcina sobie drogę na Monsalwat⁸². Odrzucony, wydał wojnę zakonowi, założwszy własną siedzibę po przeciwnej stronie górskiego łańcucha.

⁸¹ Jego niezmożone wysiłki wdarcia się na Monsalwat i zawładnięcia Gralem przypominają jako żywo Vernichtungswerk Alberyka w *Pierścieniu Nibelunga*.

⁸² To samookaleczenie przypomina reakcję schwytanego we wnyki zwierzęcia, które, aby się uwolnić, odgryza sobie uwięzioną łapę.

Jego domena to królestwo rozkoszy, rodzaj podziemi Venusbergu z *Tannhäusera*. Jest to więc negatyw Monsalwatu, a sam Klingsor wydaje się być niczym więcej, jak negatywem władcy siedziby Grala.

Nasuwa się myśl, by uważać Klingsora za ciemną siłę, zwierzęcy element tkwiący w każdym z Gralowych rycerzy, a w szczególności w Amfortasie. Nie zagraża im zewnętrzny przeciwnik, lecz pierwotne instynkty tkwiące w nich samych. Bracia zakonnicy, których zwiódł i pokonał czarownik, ulegli własnym popędom i tym samym sami zerwali więź ze wspólnotą. Titurel, założyciel zakonu, umiał nad swoimi popędami panować, lecz musiało go to sporo kosztować, gdyż, jak relacjonuje Gurnemanz, poczuł znużenie i powierzył swój urząd synowi. Bycie Gralowym królem nie jest, jak z tego wynika, czysto honorową, dożywotnią funkcją, ale wiąże się z niemałym trudem i zagrożeniami stąd płynącymi. Amfortas przyjął władzę z rąk ojca dufny, że podoła obowiązkowi, lecz przeliczył się i uległ instynktom. Włócznia nie została mu zabrana – to on sam, upadając, zranił się nią i stracił nad nią władzę. W jego rękach włócznia uległa profanacji i przestała być symbolem więzi z absolutem. Rana w boku Amfortasa to oznaka zerwania tej więzi, ślad po niej. Dosłowne odczytanie użycia włóczni jako Wunderwaffe w wyprawie na Klingsora, co wynika z opowieści Gurnemanza, wydaje się nieprawdopodobne. Po pierwsze, jak wynika z historii Lohengrina, rycerze Grala walczyli własną bronią przyboczną, nawet jeśli mają do czynienia z czarownikami. To w nich, a nie w broni, kryje się nadnaturalna moc zwalczania zła. Po drugie, jeśli nawet Amfortas zabrałby ze sobą włócznię, to przecież jako najświętszej relikwii nie odłożyłby jej chyba niedbale na bok po to, by wziąć w objęcia Kundry.

Za interpretacją Amfortasa/Klingsora jako jednej osoby przemawia to, że gdy Kundry pojawia się u boku rannego króla, niosąc mu balsam z Arabii, ten wydaje się nieświadom, że jest to kobieta, która przysparzyła go o zgubę. Co prawda Kundry jest teraz odziana w łachmany i przepasana skórą z węża (aluzja do Ewy-kusicielki), jej włosy są w stanie zupełnego nieładu, a twarz ogorzała od słońca, ale przecież król, który miał okazję poznać ją w sensie biblijnym, nie powinien dać się zwieść tej odmianie, tym bardziej że wdaje się z nią w rozmo-

wę. Musiał ją zresztą widywać niejednokrotnie wcześniej, co wynika z opowiadania Gurnemanza. Jest więc prawdopodobne, że Amfortas zna sprawki Kundry, lecz wstydzi się przyznać wobec swego rycerstwa, że padł ofiarą nieokrzeseanej dzikuski, którą jego giermkowie potracają nogą, nie kryjąc swej pogardy. Kundry nie została nasłana na Amfortasa przez nikogo, to on sam zwrócił się do niej, zapewne w zbożnym zamiarze nawrócenia jej (Kundry nie jest ochrzczona), ale przy bliższym poznaniu zagrały w nim instynkty i sprawy potoczyły się odmiennie. Zamiast strzec świętej włóczni jako oznaki łączności z absolutem, zaniedbał tej powinności i inną włócznią sięgnął ciała Kundry⁸³. Co prawda, Gurnemanzowi król i czarownik jawili się jako dwie różne osoby, ale mógł to być efekt jego niepełnego rozeznania w rozmiarach porażki, jakiej doznał za sprawą Kundry Amfortas.

Jak w świetle takiej interpretacji przedstawiają się działania Klingsora w Akcie II dramatu? Wygnany z Monsalwatu Parsifal dociera do zamku czarownika i bez trudu przenika do środka. Można sobie to tłumaczyć jako odkrycie przez Parsifala ciemnej strony osobowości Amfortasa. Miejsce Gralowych świętych łabędzi pełnią teraz dziewczęta-kwiaty. Niegdyś Parsifal polował we włościach Grala na łabędzie, teraz dziewczęta chcą uwieść jego. Ich kuszenie nie robi jednak spodziewanego wrażenia – nie są w stanie wzbudzić w nim prawdziwej namiętności. W kontakcie z nimi Parsifal doświadcza doznań nie erotycznych, lecz jedynie estetycznych i ludycznych. Wtedy Klingsor rzuca do walki swą Wunderwaffe – Kundry⁸⁴. Skoro potrafiła omamić Amfortasa – mężczyznę w kwiecie wieku, to łatwo powinna poradzić sobie z niedoświadczonym młodzikiem. Wzywa go ona jego własnym imieniem, którego nie pamiętał, gdy pytał go o nie Gurnemanz: „Parsifal! – Weile!”. Teraz przypomina sobie, że

⁸³ Włócznia jest także oczywistym symbolem seksualnym, w tej funkcji służąc nie odniesieniu do absolutu, ale wyrażając dążenie do nawiązania związku cielesnego.

⁸⁴ Ich duet, stanowiący zasadniczą treść Aktu II, budzi nieodparte skojarzenia z wielkim duetem miłosnym Tristana i Izoldy. W jednym i drugim przypadku dochodzi do oświecenia.

tak wołała nań matka. Kundry zaczyna swoje kuszenie od objawienia Parsifalowi sekretów jego własnego dzieciństwa, aby wyrzucić na nim wrażenie nie tylko kogoś wiedzącego, ale zarazem bliskiego. Gdy ujawnia mu, że matka umarła z bólu, gdy on wyruszył w świat, Parsifal wybucha żalem. Jest to pierwszy przejaw osiąganego przezeń stopniowo oświecenia przez współczucie. Po raz pierwszy nie tylko odczuł coś, ale i zrozumiał to. W tej chwili rozpaczy Kundry ofiaruje mu pocieszenie w swych ramionach, zapowiadając, że tak jak poznał gorycz żalu, pozna też słodycz miłości. Gdy składa na jego ustach długi i namiętny pocałunek, Parsifal nagle zrywa się z okrzykiem: „Amfortas! – Die Wunde!”. Po raz pierwszy odczuł przypływ pożądania – takiego samego, jakie zawładnęło onegdaj Amfortasem. Zrozumiał też, że to ono przywiodło króla do zguby. Z jego słów jasno wynika, że zrozumienie tej sprawy nie wzięło się u niego w efekcie litości nad dolą rannego, ale w następstwie doświadczenia tego samego cierpienia, jakie stało się pierwaj udziałem króla. Teraz Parsifal rozumie znaczenie Gralowego nabożeństwa sprawowanego przez rannego Amfortasa, którego był niemyim świadkiem. Rozumie to lepiej, niż inni jego świadkowie, bo wie, jakie pożądanie skierowane do Kundry czuł Amfortas, podczas gdy inni uczestnicy nabożeństwa prawdopodobnie nigdy czegoś podobnego nie przeżyli⁸⁵. Można rzec, pozostając na gruncie wcześniejszych ustaleń, że to Klingsor, który zdominował swą lepszą część – Amfortasa – sprawował ofiarę, doprowadzając z każdym kolejnym takim świętokradczym aktem do pogłębienia samodegradacji lepszej części swej duszy⁸⁶.

Zaskoczona rezultatem swych usiłowań Kundry nie poddaje się jednak i nie rezygnuje z kolejnych prób uwiedzenia Parsifala. Próbu-

⁸⁵ Żaden z nich nie może ulżyć doli swego władcy – czysty prostaczek musi przybyć z zewnątrz. A przecież są czyści i niewątpliwie współczują swemu panu. Może to być jednak tylko współczucie w sensie litości, a nie wiedzy – tę może zdobyć tylko ten, kto spotkał się z kuszeniem Kundry.

⁸⁶ Pięć lat po ukończeniu *Parsifala*, w roku 1886, ukazało się w wydawnictwie Longman opowiadanie R. L. Stevensona *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

je „wziąć go teraz na litość” właśnie, użalając się nad własną niedolą i błagając Parsifala, aby dla odmiany to on ją pocieszył w swych ramionach. Oczywiście nie chodzi jej o to, by doznał on współodczuwania jej niedoli, bo w następstwie zrozumiałby jej nieczyste intencje. Chodzi jej tylko o to, by Parsifal ulitował się nad nią i wziął ją w ramiona. Kundry wyznaje mu, że odkąd zadrwiła z Ukrzyżowania, niezdolna jest wzbudzić w sobie żalu – zapłakać. Potrafi tylko śmiać się szyderczo. Jest więc niezdolna do obudzenia w sobie głębszych, czy raczej wyższych uczuć, pozostaje na poziomie sceptycznego wątpienia w wartość Odkupienia – brak jej wiary. Być może Parsifal będzie jej mógł dostarczyć tak głębokiego erotycznego wzruszenia, że zdoła przekroczyć tę barierę i dostąpić zbawienia. Parsifal wie już jednak, że to droga upadku duszy, droga Amfortasa, odpycha więc Kundry od siebie. Kusicielka przystępuje wtedy do ostatniej próby – próbuje mu wmówić, że intensywność erotycznego doznania da mu najwyższe oświecenie, dzięki któremu zdobędzie nieograniczoną potęgę: „Mein volles Liebesumfängen lässt dich dann Gottheit erlangen”. Jest to oczywiście analogia do ewangelicznej sceny kuszenia Jezusa: „Wziął go zaś djabeł na górę wysoką bardzo: i ukazał mu wszystkie królestwa świata i chwałę ich. I rzekł mu: To wszystko dam Tobie, jeśli upadłszy uczynisz mi pokłon” [Mt. 4, 8–9]. Parsifal, najwyraźniej wystarczająco oświecony, obiecuje Kundry ukojenie targających nią pasji, jeśli tylko wskaże mu drogę do Amfortasa: „Lieb’ und Erlösung soll dir werden, zeigest du zu Amfortas mir den Weg”. Drogi do Amfortasa nie należy rzecz jasna pojmować w sensie terenoznawczym – chodzi o to, by Kundry odstąpiła od erotycznego związku z królem. W zgodzie ze swą szyderczą naturą, Kundry, zamiast odesłać Parsifala do Amfortasa, przywołuje teraz *alter ego* tego ostatniego – Klingsora. Ten ciska w Parsifala włócznią, która jednak nie może go ranić, tzn. wzbudzić w nim cielesnych namiętności, których nie potrafiła wzniecić Kundry⁸⁷. Parsifal przejmuje włócz-

⁸⁷ Ta scena kojarzy się z włócznią Hagena trafiającą Zygfrйда w Akcie III *Zmierzchu bogów*. Zauważmy tylko, że włócznia ta też jest poświęco-

nię i czyniąc nią znak krzyża, doprowadza do unicestwienia zamku Klingsora i jego władzy. Zniknięcie Klingsora i jego ogrodu rozkoszy oznacza uśmierzenie żądz Amfortasa⁸⁸. Parsifal poznał tajemnicę Amfortasa i zaradził złu, jakie go nurtowało. Doznawszy oświecenia, przejmuje świętą włócznię i tym samym zapobiega dalszym aktom świętokradztwa. Pozbawia tym samym Amfortasa jego królewskiej godności – nie jest on już strażnikiem włóczni. Udaje się teraz w drogę powrotną, aby dokończyć dzieła zbawienia.

Orkiestrowe interludium między Aktem II i III to muzyka na pograniczu tonalności i jako taka wydaje się adekwatnym przedstawieniem błędzenia oświeconego pielgrzyma w poszukiwaniu drogi na Monsalwat. Wydaje się zresztą, że wbrew kłątwie Kundry, nie jest to wcale błędzenie, bo przecież moc Kundry i władza jej pana zostały skruszone. To raczej pielgrzymka nowego dysponenta świętej włóczni po różnych miejscach, które oczekują jego zbawczej interwencji. Wiemy skądinąd (zob. Jachimecki, 1922), że Wagner planował odwiedziny Parsifala jako pocieszyciela u łoża śmiertelnie rannego Tristana, co nie znalazło się w definitywnej wersji dramatu. Można uznać, że Parsifal poniekąd testuje swe nowo zdobyte uzdrowicielskie moce, zanim wróci na Monsalwat nie z samą tylko włócznią, lecz także z dowodami władania nią. Działania te musiały być liczne i niełatwe, bo gdy na początku Aktu III dociera w końcu do włości Grala, robi wrażenie mocno wyczerpanego, jak gdyby uginającego się pod brzemieniem cudzych win, które jako wybawca wziął na siebie. Obrazem tych cudzych grzechów jest czarna zbroja, którą na sobie dźwiga. W takiej postaci dostrzega go, wyłaniającego się z lasu, stary Gurnemanz. W pobliskich krzakach dogorywa też

na, bowiem to na nią złożyli przysięgę Zygfyrd i Brunhilda. Zachodzące tu analogie i różnice wydają się stwarzać obiecujące pole dociekań.

⁸⁸ Zwróćmy uwagę, że zamek Klingsora i całe jego wyposażenie, były tylko złudą, mogą więc zniknąć bez śladu. Klingsor, który znika wraz z nimi bez śladu, a nie pozostaje pobity na placu boju (pozostaje na nim tylko Kundry), okazuje się mieć status jedynie pewnej emanacji – nie jest samodzielnym podmiotem.

Kundry, która do końca akcji nie powie już nic, z wyjątkiem słów skruchy: „Dienen, dienen”.

Parsifal pierwszy pozdrawia Gurnemanza, bo to przecież on jest teraz gospodarzem na Monsalwacie. Stary rycerz chyli przed nim czoła. Oboje z Kundry w rytualnym geście obmywają mu nogi i głowę. Gurnemanz składa mu hołd jako królowi-zbawcy, Parsifal zaś rozpoczyna pełnienie tego urzędu od udzielenia chrztu Kundry. Jest Wielki Piątek, niezwykle dzień, w którym gorycz i smutek Ukrzyżowania są przelamane wiarą w Zmartwychwstanie. Jego zapowiedź widoczna jest w przyrodzie – wszystko dookoła kwitnie. Towarzyszy temu instrumentalny ustęp, tzw. muzyka Cudu Wielkopiątkowego. Kundry podnosi zalaną wreszcie łzami skruchy i wdzięczności twarz na Parsifala, a ten składa na jej głowie pocałunek. Głos dzwonu pogrzebowego wzywa ich do świątyni, gdzie ponownie zbierają się resztki zakonu. Uległ on w międzyczasie całkowitej dezintegracji, każdy rycerz zajęty jest tylko swoimi sprawami. Amfortas nie sprawuje już ofiary, stary Titurel zmarł i dziś ma odbyć się jego pogrzeb. Parsifal pragnie niezwłocznie dostać się przed oblicze tego, którego ma zastąpić.

Amfortas ma przewodniczyć nabożeństwu żałobnemu swego ojca, lecz wzbrania się przed tym, wzywając ze wszystkich sił śmierci jako jedynego możliwego dlań wyzwolenia z cierpień⁸⁹. Zgromadzeni jednak stanowczo domagają się od niego, aby przystąpił do sprawowania ofiary: „Enthüllet den Gral! – Walte des Amtes! [...] Du muss! Du muss!”. W tym krytycznym momencie zjawia się Parsifal i włócznie dotyka rany cierpiącego króla, któremu przynosi to natychmiastową ulgę. Wybawca Amfortasa oznajmia, że przejmuje jego urząd i poleca rozpocząć nabożeństwo. Wydobywa Grala z zamknięcia i ukazuje zebrany. Kundry osuwa się nieżywa na ziemię u jego stóp, Gral rozjarza się światłem, a nad głową Parsifala unosi się biała gołębica – znak ponownego nawiązania więzi z absolutem. Cicho wybrzmiewają ostatnie słowa modlitewnego zachwyty zgromadzonych: „Erlösung dem Erlöser!” (Zbawienie – zbawcy, tzn. niech

⁸⁹ Jest to zachowanie analogiczne do pragnień Tristana.

będzie zbawiony ten, który przyniósł zbawienie)⁹⁰. W orkiestrze sły-
chać powtarzane wielokrotnie motywy Ostatniej Wieczerzy, Grała
i wiary. Parsifal okazał się więc w końcu tym, kogo zapowiadały sło-
wa prorocstwa: wybranecem, który wybawił wspólnotę od dezinte-
gracji. Przywrócił jedność zakonu Grała przez restytucję więzi z ab-
solutem. Wszystkie elementy całości wróciły na swoje miejsce, przy
czym okazało się, że najważniejszym składnikiem, niezbędnym do
przywrócenia ładu, był sam, zapowiedziany przez słowa prorocstwa,
czysty prostaczek.

Spróbujmy teraz dokonać syntetycznego ujęcia Wagnerowskiej
opowieści o Parsifalu. Jest to, jak już wcześniej było powiedziane,
historia o wzajemnych odniesieniach wspólnoty, jednostki i abso-
lutu. Wspólnota, zdaniem Wagnera, nie jest w stanie funkcjonować
bez transcendentnego odniesienia. Jest to opinia całkowicie zapo-
znana przez rozwiniętą cywilizację przemysłową, której konwulsje
śledzimy na własne oczy. Funkcję pośrednika między wspólnotą
i transcendentją może pełnić tylko taka jednostka, która sama jest
w pełni zintegrowana. W postaci Parsifala Wagner ukazuje nam tego,
kto pomyślnie przeszedł drogę oświecenia od nieświadomego pro-
staczka o czystym sercu do wtajemniczonego. Dlaczego Amfortas,
dziedzic Grała, zboczył z tej ścieżki i uwolniwszy swoje niskie in-
stynkty, pozwolił im sobą owładnąć? W godzinie próby nie okazał
gotowości – to kwestia kluczowa. „The readiness is all” – mówi kró-
lewicz Hamlet przed pojedynkiem z Laertesem. Poznaje tę prawdę
Conradowski Lord Jim, który czmycha z pokładu wraz z resztą zało-
gi, pozostawiając pasażerów na łaskę losu. Hańbę tę odkupuje włas-
nym życiem. Amfortas też pragnie umrzeć i w ten sposób pozbyć się
cierpienia, ale zwróćmy uwagę, że w jego długich monologach brak
jest właściwie wyrazu skruchy. Swoją porażkę jako strażnika świętej

⁹⁰ Na pierwszy rzut oka może się to wydawać nieco niedorzeczne,
lecz trzeba pamiętać, że nie chodzi tu o zbawienie wieczne, a tylko wyba-
wienie z kryzysu, który może się powtórzyć. Rycerstwo życzy więc swemu
nowemu władcy, by wytrwał w osiągniętym stanie i nie uległ pokusie jak
jego poprzednik.

włócznie traktuje jako dopust Boży i nie przyjmuje swej męki w pokorze – błaga o jej skrócenie. Dostrzega analogię między swoją raną a ranami Ukrzyżowanego, lecz milczy o tym, że Jezus zaakceptował swoją mękę dobrowolnie i bez sprzeciwu, choć na nią nie zasłużył. Nie chce sprawować dłużej pieczy nad Gralem, ale nie wyrzeka się władzy – gani Gawaina za niesubordynację. Oczekuje wybawiciela zapowiedzianego słowami proroctwa, ale bynajmniej nie po to, by oddać mu władzę. Jako Klingsor nasyła na niego Kundry, a następnie staje z nim sam do walki, chcąc go sobie podporządkować („die Reinheit dir enrissen, bleibst mir du zugewiesen!”). Do jego męki przyczynia się duma, której nie wyzbył się mimo swego upadku. To ona też w gruncie rzeczy popchnęła go do czynu, który doprowadził do nieszczęścia: odłożył włócznie na bok, pewien, że nikt nie odważy się po nią sięgnąć w jego obecności.

Zupełnie odmiennie zachowuje się w obliczu pokusy Parsifal. Ponieważ pierwszym jego odruchem, gdy uświadamia sobie, że matka zmarła z bóleści, gdy opuścił ją bez słowa, jest żal za własną bezmyślność i nieczułość, budzi się w nim moralna odpowiedzialność i gotów jest ponieść jej brzemień – nie tylko za własne występki, ale i za innych. Gotowość do wzięcia odpowiedzialności za innych, do zaspokojenia ich potrzeb, choćby wiązało się to z własnym cierpieniem, najbardziej odróżnia Parsifala od Amfortasa i zarazem kwalifikuje go do przejścia od tego drugiego urzędu. Jest on zarazem świadom tego, że obowiązki, jakie na siebie bierze, nie dają mu patentu na bezgrzeszność. Po powrocie od Klingsora mówi do Gurnemanza, że nauczył się także tego, iż zwycięstwo nie zostało mu dane raz na zawsze. To stałe zagrożenie strażnika Grała upadkiem, a w konsekwencji całej wspólnoty – rozkładem jest – jak uważam – symbolizowane zestawieniem ze sobą motywów bóleści i włócznie w ramach motywu Ostatniej Wieczerzy reprezentującego zintegrowaną wspólnotę. Jej zagrożenie nie ma charakteru czysto zewnętrznego – zaródź destrukcji kryje się w niej samej, jest ona bowiem tylko wspólnotą skończonych, grzesznych istot.

Sprawowanie funkcji strażnika więzi z transcendencją jest możliwe tylko gdy dysponuje się zarówno włócznie, jak i Gralem. Te

dwa święte przedmioty pełnią rozmaite, lecz uzupełniające się funkcje w kontakcie wspólnoty z absolutem. Kielich to rekwizyt służący dystrybucji nadprzyrodzonej mocy pomiędzy członków wspólnoty. W ten sposób umocnieni mogą pełnić swe zadania w świecie jako emisariusze Grala⁹¹. Moc czerpana z Grala rozdzielana jest wśród wiernych przez króla-kapłana, który zarazem dba o to, by zawartość Grala nie wyczerpała się. Do odnawiania zasobu tej zawartości służy włócznia – jest ona symbolem odniesienia do źródła mocy zgromadzonej w Gralu. Tak więc Gral i włócznia funkcjonują w sposób właściwy tylko łącznie⁹².

Parsifal jest dramatem wspólnoty poszukującej wybawcy, pośrednika, który, nawiązawszy więź z absolutem, zdoła wprowadzić ład społeczny. Wagner najwyraźniej stoi tu na stanowisku, że ludzka wspólnota może funkcjonować harmonijnie tylko dzięki transcendentnemu, i to wręcz absolutnemu, punktowi odniesienia. Nie jest samoorganizującą się całością, która wyłania się w rezultacie interakcji jednostek. Jest to związane z nieusuwalnym konfliktem między uleganiem naturalnym popędowi i tworzeniem dóbr kultury. Wspólnota nie jest tworem naturalnym, może funkcjonować tylko na fundamencie kultury, którą współtworzą i współuczestniczą w niej poszczególne jednostki. Nie jest to pogląd ekstrawagancki, choć może się takim wydawać jednostkom wyrosłym w klimacie ideologii tzw. wielokulturowości, która w istocie jest antykulturą, permisywizmem,

⁹¹ Z jednym z nich mamy, jak wiadomo, do czynienia w *Lohengrinie*. Spełnia on swoją urzędową rolę na brabanckim dworze, ratując królową Elżę i jej brata. Ponosi jednak klęskę w osobistym przedsięwzięciu, które przy tej okazji podejmuje – nie udaje mu się ślubny związek z ocaloną królową.

⁹² W obrządku Kościoła prawosławnego narzędziem liturgicznym jest nie tylko kielich, ale i włócznia – tzw. kopije. Można się bez trudu dopatrzeć pewnej komplementarności także między symbolicznymi przedstawieniami włóczni i kielicha: /|\ Y. Tę graficzną koincydencję można zinterpretować jako komplementarność relacji skończonej jednostki sięgającej absolutu i absolutu udzielającego się skończoności.

politpoprawności i tzw. tolerancji, będącej w istocie formą mniej lub bardziej skrywanej przemocy. Na fundamencie przemocy, która jest fenomenem ze świata natury, nie może wyrosnąć kultura – może na nim wyrosnąć co najwyżej jej namiastka. Aby jednostka zdecydowała się poskromić naturalne instynkty i zwrócić ku światu kultury, musi mieć pewien transcendentny punkt odniesienia, na który mogłaby skierować swoje dążenia.

Można zapytać, dlaczego organizacja wspólnoty scementowanej wysiłkiem Parsifala, musi mieć charakter monarchiczny. Można byłoby, z przymrużeniem oka, powołać się na autorytet Filozofa, który z kolei przywołuje aprobatywnie słowa Poety: „Uk agathon polykoiranie – eis koiranos esto” [Met. 1076 a 4, *Iliada* II 204]. Nie ulega wątpliwości, że Wagner, choć zaczynał swoją przygodę z polityką jako wywrotowiec, z czasem stał się zwolennikiem społecznej hierarchii. W *Parsifalu* mamy jednak coś więcej, niż tylko wyrażone stanowisko jego twórcy – są też i argumenty na jego rzecz. Otóż ten, kto obcuje bezpośrednio z absolutem, a w każdym razie obcuje z nim bliżej niż inni, musi wyróżniać się spośród swoich bliźnich wyjątkową mocą ducha i moc tę stale w sobie umacniać. Jest jak królowa pszczelego roju – pełniąc unikalną funkcję, nie może pełnić żadnej innej (być może porażka Amfortasa wzięła się właśnie stąd, iż niesyty splendoru bycia szafarzem łask Grala, chciał jeszcze popisać się wśród swojego rycerstwa jakimś militarnym osiągnięciem). Jeden oświecony to dość – pozostali członkowie wspólnoty wierzą mu i z tą wiarą idą w świat, dokonywać zbożnych czynów. Dlatego *Parsifal* kończy się motywami wiary i Grala – posłańcy Grala ożywieni niezłomną wiarą wyruszają pełnić swą posługę⁹³.

⁹³ Ze współczesnej, postwagnerowskiej, krytycznej perspektywy patrząc, można dostrzec następujący problem ugruntowania wiary z absolutem w akcie wiary: Zarówno Parsifal, jak i jego rycerstwo, czerpią siłę swych przekonań, iż kroczą drogą dobra wyznaczoną przez boską transcendencję z udziału w regularnie powtarzającym się cudzie Przeistoczenia. Cud jednak rozpoznawany jest jako taki na mocy swej niewytłumaczalności w świetle tego, co wiadome jest o naturze rzeczy. Otóż to ostatnie,

Wartości absolutne, wokół których skupiają się działania twórców kultury, to prawda, dobro i piękno. Prawda kieruje postępowaniem nauki, dobro – zachowaniem ładu moralnego, piękno – tworzeniem dzieł sztuki. Wartości te nie są niezależne, o czym wiedzieli już dobrze dawni myśliciele. W epoce scholastyki wiedzy tej dano wyraz w aksjomacie: *transcendentalia convertuntur*. Wartości absolutne są nienegocjowalne. Wartość kompromisu czy konwenansu nie jest, co łatwo pojąć, wartością absolutną. Opieranie na niej zasad organizacji społecznej to mrzonka – taka sama, jak próba narzucania stabilnego porządku siłą. Powstaje pytanie, czy w triadzie wymienionych wartości absolutnych nie istnieje wartość najwyższa, której pozostałe należałoby podporządkować. Wiemy, jaka była Platowska odpowiedź w tej kwestii. W *Parsifalu* Wagner – jak sądzę – podąża za Platonem. Zarazem uważam, że nie wybrał on tej opcji, powodując się jedynie autorytetem księcia filozofów, ale że sam ją gruntownie przemyślał.

Świadectwami starannego rozważenia opcji alternatywnych są dwa inne, wcześniejsze jego dzieła. W *Tristanie i Izoldzie* bada on los bytu ludzkiego w perspektywie ostatecznej **prawdy** o rzeczywistości rozumianej jako Schopenhauerowska ślepa wola, w *Śpiewakach norymberskich* zaś zajmuje perspektywę **piękna** i z tego punktu widzenia śledzi dolę jednostki oraz dzieje społeczności. Chce w ten sposób jak gdyby zweryfikować nowożytny paradygmat głoszący autonomię prawdy i piękna. Paradygmat ten oznaczał zerwanie ze scholastycznym przekonaniem o ostatecznym ufundowaniu obu tych wartości w osobowym absolutie – źródle najwyższego dobra. W *Parsifalu* Wagner wydaje się powracać do tego źródła jako artysta i jako myśliciel. Można uważać, że to przede wszystkim wywołało tak radykalny sprzeciw Nietzschego, choć nie do tego się on odnosi w swoich antywagnerowskich diatribach.

negatywne kryterium nie jest niezawodne. Z braku wiedzy nie wynika nieistnienie rzeczywistości, której miałyby ona dotyczyć. Ostatecznym kryterium istnienia absolutu byłoby tylko pełne zjednoczenie się z nim, utożsamienie. Dostrzegamy tu ponownie zasadniczy wątek i problem *Tristana i Izoldy*.

Do porównawczej analizy wymienionych dramatów Wagnera można też – jak sądzę – wykorzystać Ingardenowską kategoryzację egzystencjalnoontologiczną. I tak, w *Tristanie i Izoldzie* Wagner wydaje się spoglądać na człowieka w perspektywie bytu idealnego, w *Śpiewakach norymberskich* – czysto intencjonalnego, w *Parsifalu* zaś – absolutnego. Wielka rozprawa o człowieku i jego dziejach, jaką jest *Pierścień Nibelunga* to z kolei analiza prowadzona całkowicie z perspektywy bytu realnego. Do zanalizowania tych wcześniejszych, stanowiących przygotowania do zajęcia stanowiska wyrażonego w *Parsifalu*, Wagnerowskich dociekań nad naturą człowieka i społeczeństwa, przejdę w kolejnej części swoich rozważań.

Część II

Tristan i Izolda i Śpiewacy norymberscy Preliminaria, cd.

Śpiewacy norymberscy (polskie tłumaczenie tytułu jest nieadekwatne – *Die Meistersinger* to mistrzowie „nadcechu” śpiewaków) to niewątpliwie *pendant* do *Tristana i Izoldy*. Z drugiej zaś strony, ta jedyna w dorobku Wagnera komedia dotyka – w przeciwieństwie do *Tristana i Izoldy* – kwestii społecznych, obecnych także bardzo wyraźnie w *Parsifalu*. Społeczna problematyka odzwierciedla się wyraźnie w muzyce – zarówno *Śpiewacy norymberscy*, jak i *Parsifal* obfitują w sceny chóralne, których zupełnie brak w *Tristanie i Izoldzie*. Chóry i ensemble, jak wiemy, zostały przez Wagnera wykluczone z dramatu muzycznego, którego teoretyczną koncepcję opracował i sam wdrożył.

Ani w *Tristanie i Izoldzie*, ani w *Śpiewakach norymberskich*, nie jest obecna tematyka religijna, dominująca w *Parsifalu*. Tematyka ta natomiast odgrywa pewną, choć nie tak pierwszoplanową, jak w *Parsifalu*, rolę w *Tannhäuserze* i *Lohengrinie*. W obu tych operach mamy do czynienia z niepowodzeniem prób włączenia się jednostki w społeczność, przy czym *Tannhäuser* to całkowicie pozbawiona religijnej motywacji jednostka, która usiłuje zintegrować się ze społecznością zorganizowaną w oparciu o zasady religijne, *Lohengrin* natomiast to jednostka przybywająca wprost ze sfery *sacrum* do

świeckiej społeczności. Historia Tannhäusera tłumaczy poniekąd, dlaczego ten, kto nie jest „czystym prostaczkiem”, lecz „mężczyzną po przejściach” nie może wniknąć do wspólnoty, którą rządzą religijne normy. Lohengrin natomiast personifikuje heterogeniczność sfer *sacrum* i *profanum*. Heterogeniczność ta pozwala co prawda na doraźną interwencję *sacrum* w obszarze *profanum*, ale nie dopuszcza ich trwałej integracji⁹⁴. Z perspektywy tych sytuacji można pojąć, dlaczego w *Parsifalu* Wagner podjął temat integracji nowicjusza, „czystego prostaczka”, ze wspólnotą religijną, która to integracja jest z jednej strony „dopływem świeżej krwi”, konserwującym i wzmacniającym wspólnotę, a z drugiej strony jest to dla jednostki rytuał przejścia, wejście w dojrzałość. Zarówno jednostka, jak i wspólnota są w *Parsifalu* w stanie nierównowagi. Pogrobowiec Gamureta znajduje się *in statu nascendi*, podczas gdy wspólnota rycerzy Grała znajduje się *in statu destruendi*. W *Tannhäuserze* i *Lohengrinie* sprawy mają się odmiennie: zarówno jednostka, jak i wspólnota, są w stanie stabilnym i zapewne to uniemożliwia ich integrację – nikt nie zamierza ustąpić z zasad właściwych swemu stanowi.

W *Śpiewakach norymberskich* mamy do czynienia z podobnym, co w *Parsifalu*, ogólnym schematem: nowicjusz aspiruje do wejścia do wspólnoty, przy czym w *Śpiewakach norymberskich* wspólnota ta, akceptując go, sama modyfikuje zasady swego funkcjonowania (nie ma takiej zmiany w *Parsifalu*). Mamy tu do czynienia z trójczłonową relacją, której argumenty mają różny status ontyczny: indywidualium – wspólnota (zbiór w sensie kolektywnym) – zasady (był ogólny w sensie dystrybucyjnym, gdyż identyczne zasady stosują się do wielu różnych indywidualnych wypadków). Są oczywiście ważne różnice w przebiegu i zasadach rządzących ową integracją między *Śpiewakami norymberskimi* a *Parsifalem* i w dalszym ciągu poddamy je szczegółowej analizie.

⁹⁴ Wcześniej w obecnym rozdziale przedstawiłem zamiast „socjologicznej” interpretacji *Lohengrina* jego interpretację ontologiczną, a to w tym celu, by unaocznic różnorodność możliwych sposobów odczytania Wagnerowskich librett.

W *Tristanie i Izoldzie*, jako się rzekło, nie tylko brak chórów, ale brak też właściwie w ogóle jakiegokolwiek społeczności. Jej reprezentanci, z królem Marke włącznie, pojawiają się zupełnie marginesowo i mają właściwie wyłącznie negatywną rolę do odegrania – przeszkadzają jedynie kochankom, opóźniając ich definitywne zjednoczenie. Bohaterowie zajęci są wyłącznie wzajemną intymną relacją, nie interesuje ich żadna wspólnota. Konsekwencje tego są całkowicie negatywne – w taki sposób nie może powstać choćby tylko załóżek społecznej organizacji.

Ten pobieżny przegląd zasadniczych wątków Wagnerowskich librett pokazuje, że kompozytor nie powodował się wyłącznie porywami natchnienia, ale mniej lub bardziej świadomie dokonywał systematycznej eksploracji różnych sytuacji, w których jednostka zostaje zetknięta z innymi. Poszukiwał, jak się zdaje, nie tylko dramatycznych intryg dla swych oper, ale przede wszystkim poszukiwał możliwych rozwiązań dylematu jednostka – kolektyw. Jeśli spojrzymy na jego twórczość w takiej systematycznej perspektywie, to antywagnerowską publicystykę Nietzschego możemy, jak się zdaje, skwitować wzruszeniem ramion.

Śpiewacy norymberscy

Pierwsze, co zwraca uwagę słuchacza, to archaizująca stylizacja muzyki *Śpiewaków norymberskich*. W okresie późnego romantyzmu nie było to oczywiście niczym wyjątkowym, choć może zaskakiwać u patrona ówczesnego muzycznego modernizmu, jakim był Wagner⁹⁵. W jakimś stopniu ta archaizacja tłumaczy się tematyką dzieła – przedstawia ono epizod z dziejów dawnego mieszczańskiego towarzystwa muzycznego działającego w Norymberdze. Pozostaje jednak pytanie skąd w ogóle wybór takiej tematyki, a poza tym nie

⁹⁵ Patronem opozycyjnego stronnictwa tradycjonalistów był Brahms i u niego archaizujące stylizacje, jak choćby w *Wariacjach na temat Haydna* czy *Uwerturze akademickiej*, nie mogą dziwić.

sposób nie wziąć pod uwagę tego, że w centralnej scenie *Tannhäusera* też mamy konkurs śpiewaczy i to odbywający się w jeszcze bardziej zamierzchłej przeszłości, a jednak Wagner nie ucieka się tam do archaizacji środków muzycznego wyrazu. Musi więc chodzić o co innego i – jak zwykle u Wagnera – musi to być następstwo przemysłanej kompleksowej wizji.

To, że *Śpiewacy norymberscy* są właściwie „muzyką o muzyce” jest moim zdaniem kluczem do ideowej interpretacji tej kompozycji. Jej przesłanie bowiem ma też w pewnym sensie metalogiczny charakter⁹⁶. Wagner daje to zresztą słuchaczowi dość wyraźnie do zrozumienia w końcowym przesłaniu Hansa Sachsa do ludu zgromadzonego na podmiejskich błoniach. Jest to przecież zarazem, a może przede wszystkim, przesłanie skierowane do współczesnej kompozytorowi publiczności, a także do potomności: „Ehrt eure deutsche Meister, dann bannt ihr gute Geister”⁹⁷. Sachs jest tutaj *porte-parole* Wagnera,

⁹⁶ Tego rodzaju wątki z metapoziomu, zawierające zwykle aluzje autobiograficzne, obecne są zresztą w dziełach Wagnera powszechnie. Parsifal to także przecież sam Wagner, przynoszący zbawienie zażydzonej muzyce europejskiej. Jest on czystym prostaczkiem jako muzyczny rewolucjonista, odrzucający tradycję teatru operowego. Nie jest może tak łatwo dostrzec, że spełnia on i zasadniczy warunek proroctwa: „oświecony współodczuwaniem”. Ale w *Śpiewakach norymberskich* znajdujemy marginesową uwagę Sachsa objaśniającą Walterowi, co właściwie przydarzyło się temu ostatniemu we śnie, i jaki z tego może być pożytek: „all Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei”. Walter poczuł już wcześniej gorącą miłość do Ewy, która natchnęła go we śnie do znalezienia odpowiednich słów i melodii, aby ją wyrazić. Teraz, z pomocą Sachsa, wytrawnego poety i muzyka, trzeba tylko wszystko uporządkować. Jest to w zarysie nauka o dwóch nierozzerwalnych źródłach twórczości artystycznej – natchnienie (*Traum*) musi znaleźć właściwy wyraz (*Deutung*). A więc twórca musi przeżywać emocje swoich bohaterów, a ponadto mieć wiedzę pozwalającą na przedstawienie tego w odpowiedni sposób.

⁹⁷ Dobrze odczytano ponadczasowość tego Wagnerowskiego przesłania w muzycznej stolicy Europy – Wiedniu. Słowa te widnieją na gmachu tamtejszego *Musikverein*.

a jego wypowiedź dotyczy muzyki w ogóle (przede wszystkim jednak niemieckiej). Jest rzeczą wiadomą, że w młodości kompozytor przemyślał o potrzebie wywołania rewolucji społecznej w celu stworzenia socjalnych uwarunkowań sprzyjających właściwemu, tzn. pozytywnemu odbiorowi jego twórczości⁹⁸. W *Śpiewakach norymberskich*, jak się zdaje, złagodził nieco swe postulaty, zadowolając się apelem do dobrej woli społeczeństwa. Wątek obecności refleksyjnego metapoziomu w *Śpiewakach norymberskich* zostawmy jednak na razie na boku, gdyż jego właściwe implikacje będzie można ujrzyć dopiero w szerszym kontekście fabuły Wagnerowskiej komedii.

Uwertura (*Vorspiel*) do *Meistersingerów* zaczyna się donośnym brzmieniem motywu śpiewaków i motywu uroczystego pochodu czy procesji śpiewaczego cechu (fanfara). Przedzielone są one motywem miłosnych westchnień Waltera do Ewy, w której zakochał się on od pierwszego wejrzenia. Później pojawia się jeszcze motyw miłości młodych. Jako jedynie żartobliwy kontrast dla wyżej wymienionych, rozlega się także motyw terminatorów (*Lehrbuben*). W kodzie uwertury oba motywy śpiewaków i motyw miłości w augmentacji zostają splecione w kunsztownym kontrapunkcie. Całość brzmi przepyszenie i dlatego często gości na prawach samodzielnej kompozycji w programach koncertowych⁹⁹. Ta sekwencja motywów przewodnich jest zapowiedzią głównego konfliktu *Śpiewaków norymberskich*, który jednak zostaje w finale pomyślnie rozwiązany.

Problem, który pojawia się już w pierwszej scenie komedii, polega na zdobyciu ręki ukochanej, która należy do innej warstwy społecznej. Walter von Stolzing jest szlachcicem (ein junger Ritter aus Frankenland), jego ukochana zaś – Ewa – mieszczańską córką. Problem pogłębia się przez to, że ojciec Ewy – norymberski patrycjusz Veit Pogner, będący nie tylko złotnikiem, ale i mistrzem sztuki

⁹⁸ Stąd jego udział w wydarzeniach Wiosny Ludów w Dreźnie. Por. też jego rozprawę *Sztuka i rewolucja*.

⁹⁹ Jako ciekawostkę można dodać, że fragment uwertury trafił nawet na ścieżkę dźwiękową kultowego amerykańskiego horroru *Dracula* z 1931 r., ze sławnym Belą Lugosim w roli głównej.

śpiewaczej, postanowił, że ręką jego córki przypaść może tylko temu członkowi śpiewaczego związku, który wygra doroczny konkurs. Ma się on odbyć tradycyjnie w Dzień Św. Jana, co wypada akurat dnia następnego. Walter, który też uprawia śpiew, jednak nie jest oczywiście członkiem cechu, niewiele myśląc, postanawia stanąć do konkursu. Zostaje przedstawiony na zebraniu mistrzów i śpiewa tam swoje CV („Am stillen Herd”). W rezultacie zostaje dopuszczony do egzaminu czeladniczego, który polega na przedstawieniu pieśni skomponowanej według dość skomplikowanych i sztywnych reguł. Śpiewać musi, siedząc na specjalnym krześle, a jego kwalifikacje ocenia sędzia (Merker) – jest nim miejski pisarz z zawodu, a śpiewak z zamiłowania – Sixtus Beckmesser (nazwisko oczywiście znaczące, jest to bowiem karykatura muzycznego krytyka). Beckmesser jest antagonistą Waltera, gdyż także stara się o rękę Ewy, jest też jedyną właściwie niesympatyczną postacią w dramacie. Sachs ocenia go bardzo surowo: „So ganz boshaft doch keinen ich fand” – nieomal, jak gdyby to była tylko z lekka przypudrowana kopia Klingsora. W istocie jest to nieszczęśnik, wzbudzający w widzach raczej litość zmieszaną z lekceważeniem. Jest od razu jasne, że jego knowania pogrążą tylko jego samego¹⁰⁰. Ale na razie Beckmesser ma przewagę i bez krzty litości wytyka Walterowi wszystkie usterki jego pieśni. Majstrowie przyznają mu rację i tylko Sachs próbuje ująć się za młodym adeptem, jednak większość obecnych przesądza o całkowitej dyskwalifikacji Waltera („Versungen und vertan”). Jego występ w konkursie jest tym samym wykluczony.

Zakochanym wydaje się, że w tej sytuacji pozostaje tylko ucieczka, ale ich intencje przenika Sachs, który postanawia pomóc im osiągnąć cel bez hańby, jaka spadłaby niewątpliwie nie tylko na Ewę, ale i na jej ojca, a pośrednio także na całą społeczność. W ten sposób Walter zyskuje aktywnego stronnika w obozie mistrzów – jego pomoc okaże się nie do przecenienia. Gdyby zakochani zdecydowali się uciec, byłby to przypadek triumfu natury nad kulturą

¹⁰⁰ Przypomina on w tym niewątpliwie Mimego z *Pierścienia Nibelunga*.

– sytuacja nawiązująca wprost do Wagnerowskiej wersji historii Tristana i Izoldy (zob. dalej). Gdy po pełnej niespodzianek nocy świętojańskiej Walter budzi się w mieszkaniu Sachsa, ma w głowie gotową pieśń konkursową. Sachs stwierdza, a zna się na tym jak mało kto, że pieśń Waltera tym razem spełnia wszystkie formalne wymogi. Pozostaje jednak problem, jak sprawić, by młody rycerz, zdyskwalifikowany w eliminacjach konkursowych, został mimo to dopuszczony do współzawodnictwa. I oto w sukurs szewcowi i jego protegowanemu przychodzi Beckmesser. Sachs pozwala mu przywłaszczyć sobie słowa pieśni Waltera, które sam dopiero co zapisał. Nie mówi mu jednak, kto jest ich autorem, Sixtus sądzi więc, że jest to poezja Sachsa. Występuje na konkursie, przekręcając jednak niemiłosiernie słowa pieśni i akompaniując sobie na lutni w niemniej katastrofalnej manierze. W obliczu nieuchronnej porażki wskazuje na Sachsa jako autora pieśni, ten zaś na dowód, że oskarżenie jest fałszywe, wywołuje Waltera, który tym sposobem zyskuje szansę występu. Wykorzystuje ją w pełni, zachwycając wszystkich. Zgromadzeni przez aklamację obwołują go zwycięzcą i mistrzem śpiewaczym. Tym samym otrzymuje on także nagrodę – rękę Ewy, a na dodatek złoty łańcuch – oznakę mistrzostwa. Gdy Walter chce się rzec tego ostatniego honoru, dając tym do zrozumienia, że chodziło mu tylko o rękę ukochanej, odzywa się Sachs, który w finalnej apostrofie wygłasza pochwałę muzycznego rzemiosła i zwracając się nie tylko do obecnych na scenie, ale i na widowni, poleca niemiecką muzykę i jej twórców pieczy obecnych i przyszłych pokoleń. Jeśli to zalecenie będzie przestrzegane, niemiecka kultura, a w szczególności muzyka, przetrwa wszelkie polityczne katastrofy i będzie mogła służyć rodakom wsparciem w ciężkich chwilach dziejowej próby.

Końcowa apoteoza niemieckiej muzyki i sztuki w ogóle to konkluzja fabuły *Śpiewaków norymberskich*. Jak widać, Wagner daje tu pewną receptę na utrwalenie więzi społecznej, inną niż w *Parsifalu*. Spoiwem wspólnoty jest sztuka, i to sztuka narodowa, a zwłaszcza niemiecka (chciałoby się dopowiedzieć: nie zaś kosmopolityczna, żydowska). Pomińmy jednak ten szowinistyczny wątek i zinterpretujmy wymowę dzieła na ogólniejszą modłę. Dzięki sztuce, mówi

nam kompozytor (a raczej autor libretta), spetryfikowana struktura społeczna może otrzymać zastrzyk świeżej krwi (nie jest to jednak w żadnej mierze propaganda *multi-kulti!*). Dzięki sztuce młode pokolenie może znaleźć porozumienie ze starszym. Dzięki sztuce wreszcie zdemaskowane zostają fałszywe autorytety, a uznanie zyskuje prawdziwy talent.

Zauważmy jednak, że największy beneficjent wszystkich tych dobrodziejstw muzyki, jakim jest w *Śpiewakach norymberskich* Walter, nie osiągnąłby swego celu bez dużej dozy szczęścia, a przede wszystkim bez wydatnej pomocy z wnętrza wspólnoty, do której usiłuje przeniknąć. To Hans Sachs i dobry los umożliwiają Walterowi zwycięstwo. Sam talent, niewątpliwy skądinąd, nie wystarczyłby do tego. Wagner przekonał się o tym na sobie samym. W trakcie komponowania *Śpiewaków norymberskich*, w Stuttgarcie, odnajduje go posłaniec króla Ludwika II Bawarskiego. Młody monarcha, który już wcześniej fascynował się twórczością wielkiego tułacza, zaraz po wstąpieniu na tron poleca go odszukać i oferuje mu swoją wszechstronną protekcję. To wydarzenie, mające miejsce w roku 1864, sam Wagner określił w swoich wspomnieniach jako Wielki Zwrot (*Grosse Wendung*) w życiu. Dzięki królowi *Śpiewacy norymberscy* zostają wystawieni już w rok po ukończeniu, podczas gdy *Złoto Renu* doczekało się premiery dopiero po piętnastu latach, też zresztą za przyczyną króla. Płynie stąd oczywista konkluzja: w dobrze zorganizowanej społeczności sztuka otoczona jest pieczęią właściwych czynników i może wywierać działanie umacniające i odnawiające więzi społeczne. Sama z siebie jednak sztuka niezdolna jest wykazać się rzeczonymi zaletami.

Można spytać: Skoro Wagner z własnego doświadczenia wiedział, że sztuka potrzebuje szczególnych warunków, by wyrzucić swe zbawienne dla jednostki i społeczności działanie, to po co napisał dramat, w którym wpływ sztuki jest tak dobroczynny i powszechny, że nawet złośliwy Beckmesser, czyli zawodowy krytyk muzyczny, swoimi niecnymi intrygami przyczynia się tylko do zwycięstwa piękna i dobra? Przecież Wagner miał już w swoim dorobku *Tannhäusera*, romantyczną operę o pesymistycznej wymowie (nie licząc cudownego finału), w której rycerzowi-śpiewakowi jego sztuka nie tylko nie

pomogła, ale artystyczna szczerłość przyczyniła się wprost do jego porażki. Wagnerowskie libretta nie opowiadają historii li tylko dla zaintrygowania czytelnika. Niosą one zawsze pewne ogólne przesłanie, „życiową mądrość”. Zdaje się jednak, że morał historii Waltera i Ewy oraz morał przypadków Tannhäusera nie kłóciłyby się ze sobą tylko pod tym warunkiem, że potraktuje się je po prostu jako rozmaite indywidualne wydarzenia, z których jedno jest smutne, a drugie wesołe.

Aby uniknąć takiego strywializowania historii *Śpiewaków norymberskich*, należy sobie teraz przypomnieć, o czym była mowa wcześniej, że jest to pastisz muzyki dawnej. Wskazuje to, że i fabuła dramatu jest rodzajem pastiszu, że nic tu nie dzieje się na serio. Jest to bajka o dawnych dobrych czasach, w rodzaju takiej, która kończy się sakramentalnym „... i żyli długo i szczęśliwie”. Punkt ciężkości leży nie w samej dość w końcu banalnej, historyjce, ale w tym, że zostaje ona przedstawiona – najwyraźniej „ku pokrzepieniu serc”. Krzepiący morał nie płynie z samej historii, ale z tego, że artysta może nas, choćby tylko na krótki czas, zająć taką bajeczką. Rola sztuki zostaje tu przedstawiona jako rodzaj środka znieczulającego na niedole i zmartwienia, jakich nie szcędzi nam realne życie. Muzyka jako narkotyki – oto niespodziewana wymowa *Śpiewaków norymberskich*. Myśl ta zawarta jest w znanym adagium Schillera: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst”. Rozumiemy teraz zachwyty Tomasza Manna uwerturą do *Śpiewaków norymberskich*, jakiemu dał wyraz w swych autobiograficznych zapiskach. Ten świadek kryzysu kultury europejskiej nie zachwycał się tradycyjnymi kompozytorskimi środkami użytymi przez Wagnera, ale takim sposobem ich użycia, jakby twórca puszczał do słuchacza perskie oko. Można by rzec, że w *Śpiewakach norymberskich* Wagner zamieścił pocieszające przesłanie nie w samej historii, ale w tym, że historia taka potrafi nas skutecznie przez pewien czas zabawić. Niewątpliwie, sam Wagner potraktował skomponowanie *Śpiewaków norymberskich* jako rodzaj konsolacji po aferze z Matyldą Wesendonk¹⁰¹.

¹⁰¹ Konsolacją taką było w pierwszym rzędzie napisanie *Tristana i Izoldy* (komponowanie rozpoczęło się jeszcze przed kryzysem afery

Śpiewacy norymberscy to zabawa z konwencją, ale w żadnym razie nie postmodernistyczny wygląd, który brak pomysłów przedstawia jako rewelację. Czy jednak taka zabawa może przynieść realną pomoc w życiowych przeciwnościach? Niektórym zapewne tak, ale nie wszystkim i nie w każdych okolicznościach. Marzenia o lepszym życiu na pewien czas poprawiają samopoczucie parze życiowych kalek (jeden z nich jest kaleką fizycznym, drugi – psychicznym), bohaterów pamiętnego filmu *Midnight Cowboy*, ale nie są w stanie zapobiec realnym zagrożeniom. Zagraża jeszcze i to, że zbyt intensywne zaabsorbowanie sztuką może przyczynić się raczej do wyalienowania jednostki, niż do jej zintegrowania ze wspólnotą. Pamiętamy o niedoli Adriana Leverkühna. Zresztą figura *le poète maudit* należy do standardowych rekwizytów romantycznej wizji świata. Nietzsche miał więc pewne podstawy by zarzucać Wagnerowi kabotynizm nie tylko w życiu prywatnym, ale do pewnego stopnia i w muzyce, która w *Śpiewakach norymberskich* służy otwarcie rozrywce bogatego mieszczaństwa, wzywając w zamian jego przedstawicieli do sponsorowania muzyków, choć jeszcze w *Tristanie i Izoldzie* głosiła *Weltschmerz*.

z Matyldą). *Śpiewacy norymberscy* są niejako propozycją upowszechnienia tego rodzaju środka uśmierającego ból istnienia, jakim okazało się dla Wagnera przetworzenie jego osobistych marzeń w dzieło sztuki. Na mniejszą skalę i niekoniecznie w aktywny sposób, każdy może znaleźć pocieszenie w muzyce – daje do zrozumienia swoim słuchaczom Wagner w *Śpiewakach norymberskich*. Nawet ten, kto jest zupełnie niemuzyczny, a wrażliwy tylko na dźwięk twardej gotówki, może mieć swój udział w święcie sztuki, przyczyniając się do jej finansowego wsparcia. W tym sensie można uważać *Śpiewaków norymberskich* za echo *Tristana i Izoldy*, jest w nich zresztą wyraźnie wspomniany dramat tragicznych kochanków – co ciekawe w kontekście nie tyle ich nieszczęścia, co raczej niedoli zdradzonego króla Marke. Ten społeczny aspekt płomiennego uczucia, nie liczącego się ze społecznymi względami, znajduje się w *Tristanie i Izoldzie* na dalekim planie. W nierównie bardziej „społecznej” fabule *Śpiewaków norymberskich* znalazł on jednak właściwe miejsce i jest tu rodzajem krytyki roli szalonej, nieliczącej się z niczym i nikim, miłości jako czynnika rozsadzającego strukturę społeczną.

Nie sposób podejrzewać Wagnera, że nie zdawał sobie sprawy ze wszystkich tych problemów, choć nie są one w *Śpiewakach norymberskich* przedstawione *explicite* i w sposób dyskursywny. W finale Aktu II mamy jednak, zabawną skądinąd scenę, której „wyższy” sens może być łatwo przeoczony. Oto antagonistą Waltera, Beckmessa, chcąc wypróbować wrażenie, jakie zrobi na Ewie popis jego kompozytorskich i śpiewaczych umiejętności, zakrada się wieczorem pod jej okno i próbuje tam wykonać skomponowaną przez siebie serenadę. Zbieg okoliczności powoduje, że dochodzi do ogólnej bijatyki. Jest to niewątpliwie zamierzony przykład ilustrujący to, do jakich katastrofalnych skutków może prowadzić propagowanie złej muzyki¹⁰². Przykład ten łatwo uogólnić: muzyka (i generalnie sztuka), w zależności od okoliczności towarzyszących, może prowadzić do najrozmaitszych, nie zawsze dających się przewidzieć, następstw. Ma ona w sobie coś z żywiołu – jej działania nie da się skalkulować. Wiadomo, że Platon w *Państwie* przewidywał poddanie muzyki ustawowym regulacjom. Wspomnijmy też o fali samobójstw młodych mężczyzn, jaka przetoczyła się przez Niemcy po publikacji *Cierpień młodego Wertera*. Do tego faktu zapewne nawiązywał Wagner, wspominając, że sam się zastanawiał, czy muzyka *Tristana i Izoldy* nie powinna być zakazana, jako zbyt otwarcie głosząca nihilistyczne przesłanie.

Nihilistyczne, czy wręcz zbrodnicze poglądy wcale nie muszą się kłócić z estetycznym zachwytem osiąganym w kontakcie z najbardziej wysublimowaną sztuką – taki osobliwy przypadek perwer-

¹⁰² W muzyce Wagnera dopatrywano się śladów otwartego antysemityzmu twórcy. Zwłaszcza w *Śpiewakach norymberskich* karykaturalna postać muzycznego beztalentia, jakim jest Beckmesser, miała być upostaciowieniem żydowskiego muzyka, dla którego własna kariera jest ważniejsza od spraw czysto artystycznych. Taka interpretacja nie jest bezpodstawna, choć Wagner z pewnością był zbyt wysokiego mniemania o swojej sztuce, by oddać ją w pacht politycznej agitacji. Jeśli by się zgodzić na odczytanie postaci Beckmessa jako zjadliwej karykatury Żyda w muzyce, to nocny tumult przed domem Pognera można byłoby odczytać jako groźbę pogromu.

sywnego melomana występuje w *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka. I nie jest to tylko wytwór fantazji twórcy – wiadomo, że Reinhard Heidrich, prawa ręka Himmlera i równie bezwzględny jak on oprawca, po mistrzowsku grywał na skrzypcach (pochodził z muzycznej rodziny). Muzyka nie zawsze łagodzi obyczaje. Sami *Śpiewacy norymberscy* zresztą byli wykorzystywani przez nazistów do celebrowania norymberskich *Parteitagów* i z pewnością muzyka ta, ani nawet widok króla Dawida z harfą na sztandarze cechu śpiewaczego, nie tylko nie przyczyniały się do uśmierzenia agresywnych emocji publiczności, lecz raczej je jeszcze bardziej rozpały.

Sławna koda uwertury do *Śpiewaków norymberskich*, w której połączone zostają ze sobą w równoległym przebiegu motywy mistrzów (czyli struktury społecznej z jej zasadami) i miłości (uczucia z natury swej nie poddającego się żadnym regułom) jest oczywiście aluzją do tragicznego końca Tristana i Izoldy. Wagner w żadnej mierze nie potępia tu ich destrukcyjnego związku, pociągającego za sobą nie tylko śmierć ich samych, ale niszczącego także ich otoczenie – ginie Kurwenal, wierny sługa Tristana, a król Marke nigdy już nie zazna radości. Kompozytor daje jednak do zrozumienia, że o ile ma przetrwać wspólnota, niezbędny jest pewien kompromis między uczuciem i społecznym konwenansem. Konstatacja ta nie jest wolna od nuty melancholii, której oczywiście nie słyszymy w przepysznie zinstrumentowanej muzyce, ale dostrzegamy ją w archaizującej, a więc refleksyjnej, stylizacji utworu.

Problem uzgodnienia namiętności z trwaniem wspólnoty z pewnością nurtował Wagnera nie tylko jako artystę, ale i jako człowieka. Jego miłosne afery miały zawsze posmak skandalu, a skandalem na największą, polityczną już skalę był związek z żoną przyjaciela – Cosimą von Bülow, rozkwitły niejako pod auspicjami króla Ludwika, który w tym czasie hojnie wspomagał Wagnera środkami z państwowej kasy. W tym postępku Wagner zademonstrował, że nie stosuje się do własnych recept i dowiódł tym samym, że rozwiązanie zaproponowane w *Śpiewakach norymberskich* nie sprawdza się w praktyce. Tłumaczy to w jakiejś mierze, że w *Parsifalu* podjął raz jeszcze problem uzgodnienia spełnienia się jednostki i dobra wspólnoty.

Nietzsche miał na pewno powody zarzucać komedianstwo temu, kto zaleca innym czystość, sam uprawiając cudzołóstwo, czy w pismach swych nawołuje do obalenia starego porządku społecznego, a sam za królewskie pieniądze buduje sobie w tym czasie teatr i willę, po której przechadza się w aksamitnym szlafroku i w udrapowanym na głowie berecie. Jednak, jak się rzekło wcześniej, warto się zająć analizami samych propozycji rozwiązania problemu i ich wewnętrzny odniesieniami, niezależnie od osobistych motywacji twórcy¹⁰³.

Z systematycznego punktu widzenia *Śpiewacy norymberscy* to próba przemyślenia perspektywy oparcia ładu społecznego na transcendentnym odniesieniu społeczności do sztuki i szerzej – próba pokazania, że elementem tego ładu jest kultura. Konkluzja, jaka jednak płynie z tych przemyśleń wydaje się być po większej części negatywna: choć kultura jest niezbędnym warunkiem trwania struktury społecznej, to sama swoją własną mocą przetrwać nie jest w stanie. Może działać stabilizująco, o ile sama opiera się na trwalszym fundamencie. Układ, w którym kultura i społeczeństwo wspierają się wzajemnie, bez transcendentnej w stosunku do tej konfiguracji podbudowy, choć może czas jakiś funkcjonować w sprzyjających warun-

¹⁰³ Jest z pewnością rzeczą zajmującą dla tego, kto para się psychologią twórczości, śledzić wzajemne związki między biografią Wagnera i światem przedstawionym w jego dramatach. Nie tylko jego życie służyło inspiracją dla dramatu, ale i na odwrót. Wspomnijmy tu tylko o takim detalu, jak imiona jego dzieci zrodzonych ze związku z Cosimą. Ich pierwsza laturośl, urodzona w 1865 r. w Monachium, a więc pod bokiem króla i niejako na oczach bawarskiego dworu, otrzymała imię Izolda – oczywista aluzja do miłosnego związku łamiącego wszelkie konwenanse. Druga córka przyszła na świat dwa lata później i jej imię, Ewa, wydaje się odzwierciedlać mniej buntownicze, a bardziej mieszczańskie, motywacje. To imię powinno przynieść swej właścicielce szczęście, w analogii do losów bohaterki *Śpiewaków norymberskich*. Gdy w 1869 r. przychodzi wreszcie na świat upragniony syn, otrzymuje imię zwycięzcy – Zygryda, a ojciec komponuje w prezencie dla Cosimy okolicznościową *Idyllę Zygryda*. Trzeba jednak pamiętać, że pierwszy Zygryd jest potomkiem rodzeństwa Wälsungów, a więc dzieckiem nieślubnym (jego matka ucieka od męża, podobnie jak Cosima).

kach, nie jest stabilny. Dowody tego mamy dziś na wyciągnięcie ręki. Sztuka, wspierana przez państwowe instytucje, w wielu wypadkach wyradza się w wyglup, służący tylko jątrzeniu, a więc o ile w ogóle jakoś oddziałuje na społeczną strukturę, to jedynie destrukcyjnie. Te skutki, dziś widoczne dla każdego, wnikliwy odbiorca sztuki mógł uświadomić sobie już zawczasu, jako naukę płynącą z historii opowiedzianej przez autora *Śpiewaków norymberskich*.

Tristan i Izolda

Przyjrzyjmy się na koniec Wagnerowskiemu muzycznemu arcydziełu, w którym proporcja muzyki do tekstu wypada w najwyższym stopniu na korzyść muzyki w tym sensie, że jest to to z dzieł Wagnera, w którym dramatyczna akcja ustępuje zdecydowanie muzycznemu dzianiu się. Wagner-literat ma tu o wiele mniej do powiedzenia niż Wagner-muzyk. W porównaniu z librettem *Tristana i Izoldy* tekst *Śpiewaków norymberskich* robi wrażenie straszliwie przegadanego – jest od tamtego trzykrotnie dłuższy, choć wykonanie *Śpiewaków norymberskich*, trwa cztery godziny i kwadrans, a *Tristana i Izoldy* zaledwie pół godziny krócej¹⁰⁴. Właściwy dramat rozgrywa się w świadomości kochanków, zewnętrzne okoliczności liczą się o tyle tylko, o ile stan tej świadomości istotnie modyfikują i do takich zdarzeń w czasie trwania akcji dramatu należą właściwie tylko ich trzykrotne spotkania. Struktura dramatu jest niezwykle prosta, rzecz można, że wręcz niewyszukana. Tristan i Izolda spotykają się trzykrotnie i za każdym razem pojmują swoje przeznaczenie coraz lepiej. Na początku są sobie obcy i trzymają się od siebie z daleka, następnie uświadamiają sobie coraz głębiej swoją wzajemną skłonność, aby na końcu doprowadzić się do unicestwienia i – co za tym idzie – do zatarcia wszelkich różnic, jakie mogą ich dzielić. Rozwój świadomości tych dwojga można przedstawić przy pomocy

¹⁰⁴ Libretto *Parsifala* jest jeszcze krótsze, rycerze przemawiają do siebie znacznie wolniej niż kochankowie.

Hegłowskiego schematu: gdy jeszcze nic o sobie nie wiedzą, mają status abstrakcyjnego bytu w sobie (Ansichsein), gdyż są na siebie wzajemnie zamknięci, istnieją w izolacji¹⁰⁵. Gdy zrozumieli już, że są sobie przeznaczeni, każde z nich staje się bytem dla drugiego (Füranderssein). Gdy wreszcie w pełni pojęli konsekwencje swego związku, stają się bytem dla siebie (Fürsichsein) – każde z nich odnosi się do siebie poprzez drugie, jest w tym drugim zapośredniczone z samym sobą. Jeśli nie umierają już na samym początku, co by się stało, gdyby spełniło się życzenie Izoldy, to tylko dlatego, że wtedy jeszcze nie do końca rozumieją swoją miłość i jej wymagania. Rozwojowi ich świadomości towarzyszy stopniowa redukcja udziału w zewnętrznych wypadkach.

Miłość i śmierć są początkowo powiązane w świadomości Izoldy relacją o charakterze okolicznościowym (ich związek jest zapośredniczony przez zewnętrzne okoliczności): ponieważ ma ona zostać żoną króla Marke, jej uczucie do Tristana nie może się spełnić. Dlatego postanawia, że oboje umrą: „Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig! Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!” (przy wzmiance o śmierci w akompaniamencie rozlega się po raz pierwszy motyw śmierci). Śmierć ma przyjść dlatego, że miłość wydaje się skazana na porażkę. Gdy na początku Aktu II Izolda gasi pochodnię, co jest umówionym znakiem dla Tristana, że wówczas może się zjawić, w orkiestrze ponownie rozlega się motyw śmierci. Płomień pochodni symbolizuje oczywiście życie, a jego śmiałe zgaszenie, pomimo ostrzeżeń Brangeny, która uważa, że jest na to jeszcze za wcześnie, oznacza, że Izolda gotowa jest poświęcić dla swej miłości życie. Śmierć staje się teraz możliwą konsekwencją miłości, jej możliwym sprawdzianem, a więc – w logicznym ujęciu – warunkiem wystarczającym. Gdy jednak kochankowie wspólnie wnikną w istotę łączącego ich uczucia w wielkim duecie miłosnym, jaki później następuje, śmierć ukaże im się wręcz jako konieczny wa-

¹⁰⁵ Zwłaszcza Tristan, który jest sierotą, pędzi żywot w wysokim stopniu wyalienowany. Skarży się na to Kurwenalowi w Akcie III.

runek spełnienia się ich uczucia. Nie jest już wtedy groźbą ani karą, nie jest sprawdzianem miłości, lecz przedmiotem pragnienia jako nieusuwalny składnik miłości, jej bezpośrednią konsekwencją: „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!”

Wątki miłosne są obecne we wszystkich Wagnerowskich dramatach na pierwszym planie, kochankowie grają w nich główne role. Jest on prawdziwym poetą miłości, a cała jego twórczość, ukazująca miłość w najróżniejszych kontekstach, może być określona, na drodze oczywistej aluzji, jako oda do miłości. Zauważmy, że Wagnerowscy kochankowie z reguły kończą nieszczęśliwie: Holender i Senta, Tannhäuser i Elżbieta, Lohengrin i Elza, Zygmund i Zyglinde, Zygryd i Brunhilda. A jednak wszyscy oni pragną miłości, nie mogą bez niej żyć i pragną żyć, kochając. Koniec ich związku to klęska, niekiedy złagodzona perspektywą zbawienia wiecznego, ale wszystkim im chodzi bezpośrednio o to, by znaleźć szczęście w miłości doczesnej. Do niepowodzenia tego zamiaru przyczyniają się przeszkody będące okolicznościami towarzyszącymi miłości w sposób mniej lub bardziej nieodłączny, ale sama miłość nie ma charakteru autodestrukcyjnego. Związek Holendra i Senty gubi podejrzenie o niewierność, Tannhäusera i Elżbiety – obyczajowe tabu, Wälsungów – tabu społeczne, Zygryda i Brunhildy, podobnie jak Lohengrina i Elzy – knowania wrogów.

W Wagnerowskiej wersji romansu Tristana i Izoldy to sama miłość gubi kochanków – śmierć okazuje się przynależać do jej istoty. Wydaje się, że nie tylko tej najslawniejszej parze kochanków ich związek ukazuje swe zabójcze oblicze, ale że i dociekania samego twórcy ich dramatu nieuchronnie wiodły go do tego odkrycia. Szczęście, jakie znajdują Walter i Ewa jest właściwie, jak to wcześniej mieliśmy okazję zrozumieć, już tylko opowieścią o szczęściu, jakby rzutem oka wstecz u kresu drogi, która wiedzie na zamek Kareol. Śmierć, która ukazuje się kochankom jako jedyna możliwa konsekwencja ich miłosnego związku, nie przeraża ich. Nie uważają jej za zagrożenie, ale za ostateczne wyzwolenie. Nie jest ona dla nich,

jak w chrześcijańskiej eschatologii, drogą do wyzwolenia, czyli do życia wiecznego, ale wyzwoleniem samym. Poza kresem, jakim ona jest, nie ma dla nich nic. Ich miłość jest pędem do nicości – nie sposób nie uznać, że taka koncepcja miłości wydaje się w najwyższym stopniu osobiwa.

Jest rzeczą wiadomą, że Wagner w czasie tworzenia *Tristana i Izoldy* znajdował się pod wpływem filozofii Schopenhauera. Nie przyjął jej jednak bezkrytycznie, ale – jak wszystko, co sobie przyswajał – zinterpretował na własną modłę. Widać to bardzo wyraźnie, gdy przyjrzeć się zwłaszcza *Tristanowi i Izoldzie* na tle relewantnych ustępów *Świata jako woli i przedstawienia*. W swoim głównym dziele Schopenhauer osobno charakteryzuje miłość bliźniego, czyli miłosierdzie (*caritas*) – ważny składnik swej etyki i miłość zmysłową – przeciwstawioną tej pierwszej. Miłości zmysłowej poświęcił rozdział 44 w II tomie swego głównego dzieła. Treść jego rozczarowuje, mimo że można tam znaleźć pewne wnikliwe obserwacje. Filozof sprowadza miłość erotyczną – fenomen życia psychicznego – do sfery biologii, a dokładnie mówiąc do popędu zachowania gatunku. Jest to dość płaski scjentyzm, niegodny subtelnego myśliciela. Rozważania te dają się w pewnym sensie odnieść do uczucia, jakie żywią do siebie Ewa i Walter, ale nie mogą w żadnej mierze posłużyć do zrozumienia wzajemnego związku Tristana i Izoldy, choć rozpała ich niewątpliwie żar w najwyższym stopniu erotycznego uczucia. Uczucie to, czy też może raczej pewne jego przejawy, wzorowane jest na Schopenhauerowskiej charakterystyce miłości bliźniego, zawartej w IV księdze I tomu *Świata jako woli i wyobrażenia*.

Pozwólmy więc przemówić filozofowi, którego koncepcja jest tak kluczowa dla zrozumienia dramatu Wagnera. Wyjątkowa dbałość tego myśliciela o logikę i precyzję wysłowienia pozwala ograniczyć się do przytoczenia jego słów bez dodatkowych objaśnień.

człowieka szlachetnego [...] forma zjawiska nie dzierży [...] tak mocno, natomiast cierpienie, które dostrzega u innych, obchodzi go niemal tak, jak własne, dlatego stara się ustalić równowagę między nimi, wyrzeka się przyjemności, bierze na siebie wyrzeczenia, aby

złagodzić cudze cierpienia. Uświadamia on sobie, że różnica między nim, a innymi, która u złego człowieka jest tak ogromną przepaścią, należy tylko do przemijającego, złudnego zjawiska; poznaje on bezpośrednio, a nie jako wniosek, że rzecz sama w sobie zawarta w zjawisku jest też istotą innego, mianowicie jest ową wola życia, która stanowi istotę wszelkiej rzeczy i żyje we wszystkim [...] Dla człowieka bowiem, który uprawia dzieło miłości, przejrzyta się staje zasłona Mai, i porzuca on złudę *principium individuationis*. Siebie, własne ja, własną wolę rozpoznaje on w każdej istocie, a więc też w istocie cierpiącej. Znika przewrotność, z jaką wola życia, zapoznając siebie samą, doznaje u niego, w pojedynczej jednostce, przelotnych, oszukańczych rozkoszy, a za to w innej cierpi i marnieje, i w ten sposób mękę wyrządza i męki doznaje, nie dostrzegając, że jak Tyjestes pożera chciwie własne ciało, a potem biada tutaj nad niezawinionym cierpieniem, tam zaś popełnia zbrodnię bez obawy przed Nemezis, zawsze i stale tylko dlatego, że nie dostrzega siebie samej w innym zjawisku i dlatego nie przyjmuje do wiadomości wiecznej sprawiedliwości, uwięziona w *principio individuationis*, a więc w ogóle w tego rodzaju zjawisku, którym rządzi reguła podstawy dostatecznej. Uzdrowienie od tego obłądzenia i tej uludy Mai oraz czynienie dzieła miłości jest to samo. Ostatnie jednak jest nieodzownym symptomem owego poznania¹⁰⁶.

Cokolwiek więc dobroć, miłość i wielkoduszność czyni dla innych, jest to zawsze tylko złagodzeniem ich cierpień, a zatem czymś, co może ich skłonić do dobrych uczynków i dzieł miłości, jest zawsze jedynie poznanie cudzego cierpienia, bezpośrednio zrozumiałego tylko na podstawie własnego i z własnym utożsamionego. Wynika stąd jednak, że czysta miłość (*agape, caritas*) jest zgodnie ze swą naturą współczuciem.

Wola odwraca się teraz od życia: jego rozkosze, w których dostrzega afirmację życia, budzą w niej zgrozę. Człowiek dochodzi do stanu dobrowolnego wyrzeczenia, do rezygnacji, do pełnego spokoju i całkowitej bezwolności. Nas, innych, których okrywa jeszcze zasłona Mai, kiedy przeżywając ciężko cierpienia własne lub poznając żywo

¹⁰⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garwicz, Warszawa 1994, s. 567.

cudze, przybliżamy się do poznania nicości i goryczy życia i kiedy łamiąc ostrze żądz przez całkowite i na zawsze zdecydowane wyrzeczenie chcielibyśmy zagrozić dostęp wszelkiemu cierpieniu, oczyścić się i uświęcić, usidla niebawem znowu złuda zjawisk i ich motywy na nowo stwarzając nadzieję dla woli: nie możemy się wyrwać¹⁰⁷.

Ten jednak, kto przeniknąwszy *principium individuationis* poznaje istotę rzeczy samych w sobie i tym samym całokształt, nie reaguje już na taką pociechę: widzi siebie równocześnie we wszystkich miejscach i opuszcza krąg. Wola jego się odwraca, nie afirmuje on już własnej istoty, która odbija się w zjawisku, lecz neguje ją. Fenomenem, w którym się to przejawia jest przejście od cnoty do *ascezy*. A mianowicie, nie wystarcza mu już kochać innych tak samo jak siebie i czynić dla nich tyle, ile dla siebie, lecz nabiera wstrętu do istoty, której wyrazem jest zjawisko, którym jest on sam, wstrętu do woli życia, jądra i istoty owego świata, który poznaje jako godny politowania. Dlatego neguje tę pojawiającą się w nim i wyrażoną już przez jego ciało istotę, a jego uczynki zadają teraz kłam zjawisku, którym jest on sam, popadają z nim w jawną sprzeczność. Nie będąc z istoty niczym innym, jak przejawem woli, przestaje chcieć czegokolwiek, wystrzega się wiązać swą wolę z czymkolwiek, stara się maksymalnie umocnić obojętność wobec wszystkich rzeczy. – Jego mocne i zdrowe ciało wyraża popęd płciowy za pomocą genitaliów, on jednak neguje wolę i zadaje ciału kłam; nie chce zaspokojenia płciowego, pod żadnym warunkiem. Dobrowolna, zupełna czystość jest pierwszym warunkiem na drodze *ascezy*, czyli zaprzeczenia woli życia. Zaprzecza ona w ten sposób afirmacji życia wykraczającej poza życie indywidualne i daje tym samym sygnał, że razem z życiem tego ciała znosi się także wola, której jest ono przejawem. Przyroda, zawsze prawdziwa i naiwna, powiada, że gdyby stało się to powszechną maksymą, ród ludzki by wymarł; po tym zaś co powiedziano w drugiej księdze o związku wszelkich przejawów woli, sędzę, iż wolno mi przyjąć, że razem z najwyższym przejawem woli odpadłoby też jej słabsze odbicie, świat zwierzęcy, tak jak wraz z pełnym światłem znika również półcień. Razem z całkowitym

¹⁰⁷ Tamże, s. 572.

zniesieniem poznania pozostały świat też sam z siebie przekształciłby się w nicość, gdyż bez podmiotu nie ma przedmiotu¹⁰⁸.

Kiedy wreszcie nadchodzi śmierć niweczająca ten przejaw woli, której istota obumarła tu już od dawna dzięki dobrowolnemu zaprzeczeniu samej woli, wyjąwszy niewielką resztkę, przejawiającą życie tego ciała, to jako zbawienie oczekiwane z utęsknieniem jest ona wysoce pożądana i zostaje przyjęta z radością. Ze śmiercią nie kończy się tu, jak u innych ludzi, jedynie zjawisko, lecz zniesiona zostaje sama istota, która tutaj już tylko w zjawisku i dzięki zjawisku słabo istniała; a teraz pryska to ostatnie kruche wiązanie. Kto tak kończy, temu kończy się zarazem świat¹⁰⁹.

Może więc tu po raz pierwszy wyrażona została abstrakcyjnie i w sposób wolny od wszelkiej mitologizacji najgłębsza istota świętości, samozaprzeczenia, umartwienia własnej woli, ascezy jako negacja woli życia, pojawiająca się, kiedy doskonale poznanie własnej istoty stało się kwiatyem [tzn. wygaszeniem – M.R.] wszelkich pragnień¹¹⁰.

Przytoczono tu wybór relewantnych ustępów przedstawiających sedno doktryny etycznej Schopenhauera, którą można lapidarnie streścić jako drogę od współczucia do samowyniszczenia. Schopenhauer ukazuje też tu jej metafizyczną podstawę. Zwróćmy w pierwszym rzędzie uwagę na dość zasadnicze niekonsekwencje tej doktryny. Po pierwsze, poznanie jest wytworem woli – zupełnie nie wiadomo, dlaczego miałyby adekwatnie przedstawiać jej naturę, a nie być czymś w rodzaju systematycznego złudzenia. Irracjonalność woli wskazywałaby raczej na to, że zachodzi ta ostatnia ewentualność. Za tą opcją opowiadał się, jak wiadomo, zapalony wielbiciel Schopenhauera – Nietzsche. Po drugie, zaprzeczenie woli życia ma miejsce w jednostkowym zjawisku. Gdy jednostka taka ginie, ginie wraz z nią

¹⁰⁸ Tamże, s. 572–574.

¹⁰⁹ Tamże, s. 576 i n.

¹¹⁰ Tamże, s. 578.

jej świat, ale przecież nie świat, w którym cierpią inne, podobne jej jednostki. Nawet jednak, gdyby zginęła w jakimś zbiorowym akcie radykalnej ascezy cała ludzkość, to przecież wola mogłaby doprowadzić do powstania innych podmiotów świadomości – ba, możemy być wręcz pewni, że tak właśnie by się stało. Zarzut najbardziej fundamentalny jest zaś zdaniem piszącego te słowa taki, że w żaden sposób nie wiadomo jak rzecz sama w sobie, którą my nazywamy wolą, może w rezultacie swych samoobiektywizujących aktywności wyłonić mnogość podmiotów świadomych. Powie ktoś – ale przecież one istnieją. Dobrze, lecz to jest nagi fakt, a my poszukujemy jego wyjaśnienia, czyli jakiegoś dającego się pojąć związku tego, co wyjaśniane z tym, co ma je wyjaśniać. Zauważmy wreszcie, że metafizyka Schopenhauera nie jest metafizycznym idealizmem, lecz – wbrew intencji jej twórcy – realizmem. Świadczy o tym wielość podmiotów poznających, które istnieją niezależnie od siebie nawzajem.

Oczywiście, nie sposób stawiać Wagnerowi zarzutu, że nie rozpoznał tych defektów systemu Schopenhauera. Ich istnienie przemawia na rzecz tego, że skoro nie mamy tu do czynienia ze spójną konstrukcją, to jej modyfikacje jako takie nie są czymś nie do pomyślenia. Zarazem jednak trzeba sobie zdawać sprawę, że Wagner dokonał w obrębie Schopenhauerowskiej etyki zmian dość radykalnych. I tak, po pierwsze, uczucie, które filozof scharakteryzował jako miłość bliźniego, *caritas*, Wagner do pewnego stopnia utożsamiał z miłością erotyczną Tristana i Izoldy. Schopenhauer, jak wiemy, twierdzi, że czysta miłość jest współczuciem. Ten fenomen, jak się okazuje, stał się początkiem miłości Izoldy. Wiezioną do króla Marke zwierza się Brangenie, że widok rannego Tristana, który zwrócił się do niej, jako znającej się na lekach, po pomoc, wzruszył ją głęboko: „er sah mir in die Augen. Seines Elendes jammerte mich!”. Jej słowom towarzyszy w orkiestrze motyw pragnienia miłości, ten sam, który, spleciony z motywem Tristana, tworzy osławiony akord tristanowski w drugim taktie preludium dramatu. Sęk w tym, że ów akt współczucia, zrozumienia cudzej niedoli, ma według Schopenhauera charakter powszechny – jednostka, wyzwalając się z ograniczeń *principii individuationis* pojmując, że jest w istocie tożsama ze wszyst-

kim, co żyje i cierpi, nie wyłączając zwierząt. Uczucie, wywodzące się z tej świadomości, z natury swej nie może być adresowane indywidualnie. Jego metafizyczne źródło to wspólny korzeń wszechrzeczy – ślepa wola, która nie wyróżnia w żaden sposób swych indywidualnych przejawów.

Można byłoby obstawać przy tym, że Izolda zakochuje się w Tristanie nie jako jedynie reprezentancie cierpiącej natury, ale jako takim – jak to się zwyczajnie dzieje w takich wypadkach. Zakochuje się w nim, a nie, powiedzmy, w zamkowym kuchciku, który na swój sposób też przecież reprezentuje cierpiącą naturę. W jego oczach nie dostrzega istoty cierpienia, lecz cierpiącą istotę, jednostkę, która cierpi na swój sposób i pod każdym względem jest określona na swój sposób właśnie. Wydaje się, że ci kochankowie są jakby tylko dla siebie stworzeni – cudem trafiają na siebie w obcym i obojętnym im świecie i od tej pory nie mogą już bez siebie żyć. Świadczą o tym ich słowa i zachowanie w chwili spotkania się w pałacowym ogrodzie w Akcie II: „Isolde! Geliebte! – Tristan! Geliebter!” (gwałtownie rzucają się sobie w objęcia). Jeśli tak właśnie miałyby się z nimi rzecz, to trudno z kolei pojąć dlaczego oboje dążą do unicestwienia – unicestwienia tego właśnie, co każde z nich czyni tym jednym-jedynym dla drugiego. Jeśli śmierć, usuwając indywidualne różnice między nimi, miałyby się w ten sposób przyczynić do ich zjednoczenia, to przecież w tym samym stopniu stałaby się ona czynnikiem zjednoczenia Izoldy z jej byłym kochankiem Moroldem, a z czasem i z królem Marke i w ogóle ze wszystkim, co przestało istnieć.

W ich wielkim duecie miłosnym, jaki następuje po wspomnianym spotkaniu, padają słowa świadczące o tym, że indywidualne różnice zaczynają im ciążyć. Różnice te, czyniące z nich dwie odrębne jednostki, Tristana i Izoldę, nie pozwalają się im doskonale zjednoczyć: „Doch uns're Liebe, heisst sie nicht Tristan und – Isolde? Dies süsse Wörtlein: und, was es bindet, der Liebe Bund, wenn Tristan stürb', zestört' es nicht der Tod?“. Ich miłość, wyrażona przez „i“, nie może zapobiec rozpadowi związku wskutek zewnętrznych okoliczności. Związek ich nie jest nierozzerwalny, podobnie jak ich imiona mogą funkcjonować z osobna, bez wspomnianego spójnika. A więc

to, co ich niepokoi, to możliwość rozłąki, świadomość nietrwałości związku, który tworzą. Jedynym sposobem zabezpieczenia się przed rozłąką i wszelką w ogóle zmianą w ich wzajemnych odniesieniach jest – przestać istnieć, skoro istniejąc, nie można wykluczyć nieomyślnego obrotu spraw: „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbängen, namenlos in Lieb' umfängen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!“. Słowa te wypowiada Tristan, podejmuje je po nim Izolda, oboje łączą swe głosy, a orkiestra towarzyszy im motywem miłosnej śmierci (Liebestod), tym samym, którym rozpoczyna się finałowy monolog Izoldy.

Choć miłość kochanków prowadzi ich nieuchronnie do decyzji o wspólnej śmierci, sekwencja ta tylko pozornie przypomina Schopenhauerowską drogę wiodącą od współczucia i miłości do samowyniszczenia. Ich śmierć jest zaprzeczeniem woli życia, lecz nie woli w ogóle, a wyłącznie ich własnej. Co więcej, w ten sposób chcą oni zachować swoją miłość w nienaruszonym stanie, jako to, co wyrwawszy się z kręgu przemian, nie jest już więcej zagrożone żadną zmianą. Ich przekonanie, że w ten sposób ocala i uwiecznia swą miłość jest oczywiście oparte na nieporozumieniu biorącym się z amfibolii. Nie być zagrożonym zmianą to nie to samo, co być niezagrożonym. To pierwsze znaczy tylko tyle, że nie ma zagrożenia, ale w danym wypadku nie ma go dlatego, że tego, co mogłoby być zagrożone, też nie ma. Śmierć ma być dla nich schronieniem, w którym nie grozi zmiana, a więc schronieniem przed światem, odseparowaniem się od niego, podczas gdy dla Schopenhauera śmierć jednostek to zarazem zniszczenie świata jako zjawiska. Obie koncepcje mają paradoksalny charakter i są jedynie intelektualnymi łamańcami, ale pierwsza oprawiona jest w nieziemsko piękną muzykę, a druga wysłowiona została wyrafinowanym stylem.

Wiadomo, że Nietzsche szczególnie napastliwie atakował Wagnera za napisanie *Parsifala*, głoszącego chrześcijańskie ideały odkupienia i wybaczenia. Wagner, jego zdaniem, opowiedzieć miał się tym samym za wartościami o charakterze dekadentckim. Ten sam myśliciel, bardzo wrażliwy skądinąd na muzykę, nie przestał się jednak nigdy zachwycać *Tristanem i Izoldą*. A tymczasem postawa

wycofania się z życia, które mogłoby zagrozić związkowi dwojga kochanków, ma przecież właśnie wysoce dekadenczką wymowę. Jest to eskapizm w czystszej postaci. Kochankowie nie zważają jednak na społeczne potępienie wiążące się z zajęciem takiej postawy – są zajęci wyłącznie sobą. Jeśli ich niedola nas wzrusza, to nie dlatego, że akceptujemy ich postawę, lecz raczej dlatego, że bolejemy nad ich niedolą. Historia opowiedziana przez Wagnera wzbudza głęboką litość, żal (nie zaś współczucie w Schopenhauerowskim sensie) – uczucie to nadaje *Tristanowi i Izoldzie* wymiar głęboko chrześcijański, nieobecny w samym tekście dramatu.

Sposób, w jaki śmierć osiąga Tristan, jest znacząco odmienny od drogi, jaką podąża za nim Izolda. Tristan popełnia samobójstwo, najpierw rzucając się na miecz Melota w finale Aktu II, a potem, gdy jego rany zostały opatrzone, w Akcie III zrywając z siebie bandażę na wieść o przybyciu Izoldy. Ona nie postępuje w tak gwałtowny sposób i w finale dramatu jej życie gaśnie samo, cicho i spokojnie. Samobójstwo Tristana popełnione zostaje wbrew temu, co o takim akcie twierdzi Schopenhauer:

Daleko mu do tego, by było zaprzeczeniem woli; samobójstwo jest fenomenem mocnej afirmacji woli. Albowiem istotą zaprzeczenia nie jest odrzucenie cierpień, lecz odrzucenie rozkoszy życiowych. Samobójca pragnie życia, niezadowolony jest zaś tylko z jego warunków, jakie przypadły mu w udziale. Dlatego nie wyrzeka się bynajmniej woli życia, lecz tylko samego życia, niszcząc pojedyncze zjawisko. Pragnie życia, pragnie istnienia i afirmacji ciała bez przeszkód, ale splot okoliczności na to nie pozwala i stąd wynika dla niego wielkie cierpienie. Sama wola życia czuje się tak zahamowana w pojedynczym zjawisku, że człowiek nie może rozwinąć swych dążeń. Dlatego samobójca podejmuje decyzję zgodnie ze swą istotą, która sama w sobie nie podlega postaciom reguły podstawy dostatecznej, dla której jest wobec tego obojętne pojedyncze zjawisko, gdyż jej samej nie dotyczy żadne powstawanie ani żadna zguba i sama jest treścią życia każdej rzeczy. Albowiem owa mocna wewnętrzna pewność, która sprawia, że wszyscy nie żyjemy w nieustannym lęku przed śmiercią, ta mianowicie pewność, że dla woli nigdy nie zabraknie przejawu, pomaga czynowi także

przy samobójstwie. Wola życia ukazuje się więc równie dobrze w zabijaniu siebie (Śiwa), jak w zadowoleniu z zachowania życia (Wisnu) i w rozkoszy płodzenia (Brahma). Takie jest głębsze znaczenie jedności *Trimurtis*, którą całkowicie jest każdy człowiek, chociaż od czasu do czasu podnosi ona to jedną, to drugą ze swych głów. – Tak, jak rzecz pojedyncza ma się do idei, tak samobójstwo do zaprzeczenia woli; samobójca neguje tylko jednostkę, a nie rodzaj. Widzieliśmy już powyżej, że skoro dla woli życia życie jest zawsze pewne, a istotne dla życia jest cierpienie, zatem samobójstwo, samowolne zniszczenie jednego jedyne go zjawiska, przy którym rzecz sama w sobie pozostaje nienaruszona – tak jak trwa tęcza, chociaż tak szybko zmieniają się krople, które przez chwilę ją niosą – jest czynnością całkiem daremną i niemądrą. Ale ponadto zjawisko to jest arcydziełem Mai jako jaskrawy wyraz sprzeczności woli życia z sobą samą. Tak jak poznaliśmy tę sprzeczność już w najniższych przejawach woli, w nieustannej walce wszystkich przejawów sił przyrody i wszystkich jednostek organicznych o materię, czas i przestrzeń, i widzieliśmy, jak sprzeczność ta występowała coraz bardziej na wyższych szczeblach uprzedmiotowienia woli ze straszną wyrazistością, tak na szczeblu najwyższym, jakim jest idea człowieka, osiąga ona wreszcie taki stopień, gdzie nie tylko wyniszczają się nawzajem jednostki, w których przejawia się ta sama idea, lecz nawet jedna i ta sama jednostka sama sobie wypowiada wojnę, a gwałtowność, z jaką pragnie żyć i występuje przeciw cierpieniu hamującemu życie, doprowadza ją do zniszczenia siebie samej, tak że prędzej akt woli indywidualnej zniszczy ciało będące tylko jej uwidocznieniem, niżby cierpienie miało złamać wolę. Samobójca przestaje żyć właśnie dlatego, że nie może przestać chcieć i wola potwierdza się tutaj właśnie przez zniesienie swego przejawu, bo już inaczej potwierdzić się nie może. Ale ponieważ właśnie cierpienie, którego samobójca w ten sposób uniknął, mogło doprowadzić do zaprzeczenia woli na skutek jej umartwienia i do zbawienia, zatem pod tym względem jest on jak chory, który nie pozwala dokończyć zaczętej operacji, jaka mogłaby go bez reszty uzdrowić, lecz woli zachować chorobę. Cierpienie zbliża się i jako takie otwiera możliwość zaprzeczenia woli, on jednak odsuwa je od siebie, niszcząc przejaw woli, ciało, aby wola nie została złamana¹¹¹.

¹¹¹ Tamże, s. 601–603.

Samobójstwo jest więc według Schopenhauera aktem woli nie-uświadomionej co do własnej istoty, aktem ślepym i desperackim. Tymczasem Tristan osiągnął już był wcześniej wraz z Izoldą oświecenie, dlatego więc na sam jej widok, nie czekając, aż raz jeszcze, po raz ostatni, się spotkają, aby odejść razem w zupełnej zgodzie, popelnia gwałtowny czyn, który jego ukochanej przysparza tylko bólu: „betrügt Isolden, betrügt sie Tristan um dieses einzige, ewig kurze letzte Weltengluck?”. Tuż przed śmiercią Tristan, zerwawszy się z posłania i usiłując wybiec na spotkanie Izoldy, wykrzykuje dziwne słowa, rodzaj zapowiedzi: „Mit blutender Wunde bekämpft’ ich einst Morolden, mit blutender Wunde erjag’ ich mich heut’ Isolden!”. Morold był narzeczonym Izoldy, irlandzkim rycerzem, którego wyzwał i zabił w walce Tristan, po czym ranny, zwrócił się o pomoc do Izoldy, usiłując bezskutecznie ukryć przed nią swą tożsamość. Jego krwawiąca rana podczas pierwszego spotkania z Izoldą to oczywiście przenośne przedstawienie stanu ducha – tęsknoty za miłością, podobnie jak próba podania się jej za kogoś innego, niż jest, to próba zachowania pozorów obojętności. Wzruszenie Izoldy, o którym wspomina ona, opowiadając o tym spotkaniu Brangenie (zob. wyżej) to reakcja nie na fizyczne wyniszczenie zabójcy jej pierwszego kochanka, ale na rodzącą się miłość, którą dostrzegła w jego spojrzeniu. Pokochali się już wtedy, wypicie napoju miłości na pokładzie statku wiozącego ich do Kornwalii jest tylko momentem odrzucenia zewnętrznych form, którymi oboje maskowali swoje uczucie. Zabicie Morolda nie jest aktem politycznym, za jaki uchodziło w oczach postronnych, lecz symbolicznym gestem zwiastującym zastąpienie przez Tristana pokonanego kochanka Izoldy.

Ta sytuacja, w świadomości mającego Tristana przypomina mu obecną: jego rana, zadana przez Melota, nadal wyraża miłosne niezaspokojenie i to jeszcze wyższego stopnia (jest śmiertelna, podczas gdy poprzednia dała się uleczyć dzięki wiedzy leczniczej Izoldy). Teraz Tristan pragnie już nie fizycznej bliskości ukochanej, ale jej przejścia za nim na drugą stronę, do królestwa wiecznej nocy. Nie kryje się już z tym – zrywa opatrunki założone przez wiernego Kurwenala, który ze wszystkich sił pragnął zachować go przy życiu.

Życie to, jednak, to egzystencja uniemożliwiająca doskonale zjednoczenie się z Izoldą, to świat dzienny, sfera *principii individuatiōnis*. To życie nie ma już dla Tristana żadnej wartości, nawet gdyby u jego boku była ukochana. Nieco wcześniej, gdy odzyskał przytomność po długiej przerwie, oznajmia Kurwenalowi, że był już po drugiej stronie: „Ich war, wo ich von je gewesen, wohin auf je ich geh’: im weiten Reich der Weltennacht. Nur ein Wissen dort uns eigen: göttlich ew’ges Ur-Vergessen!”. Wrócił stamtąd, by powieść za sobą Izoldę. Ożywia go już tylko jedna obawa, jedno pragnienie: dopilnować, by ukochana dała się mu zaprowadzić tam, skąd sam przybył. Jest on więc anty-Orfeuszem – swoją Eurydykę chce przeprowadzić w odwrotnym kierunku niż jego poprzednik. W tym celu, niczym upiór z zaświatów, wyszedł znów na światło dnia, gnany pragnieniem ujżenia ukochanej: „Was einzig mir geblieben, ein heiss-inbrünstig Lieben, aus Todes-Wonne-Grauen jagt’s mich, das Licht zu schauen, das trügend hell und golden noch dir, Isolden, scheint!”. Do świata tego jednak już nie przynależy, światło go razi i sprawia nieznośny ból: „Verfluchter Tag mit deinen Schein! Brennst du ewig meiner Pein? Brennt Sie ewig diese Leuchte, die selbst nachts von ihr mir scheuchte?”. Ukojenie ostateczne może mu przynieść nie ujżenie Izoldy, nie jej bliskość na tym świecie, ale ich połączenie się po drugiej stronie: „Ach! Isolde, süsse Holde! Wann endlich, wann, ach wann löschest du die Zünde, dass sie mein Glück mir künde? Das Licht – wann löscht es aus?”. W ten sposób zrozumiałe stają się jego ostatnie słowa, wyrzeczone na widok przybywającej Izoldy, że „złowi” ją na swoją śmiertelną ranę, to znaczy przeciągnie na swoją stronę. Tristan nie popełnia więc samobójstwa na widok Izoldy, w Akcie III jest właściwie od początku nieżywy. Zakończenie tego romansu wszechczasów ma w ujęciu Wagnera znamiona prawdziwego horroru.

Można rzecz jasna utrzymywać, że przytoczone powyżej słowa Tristana obrazują jedynie jego stan wewnętrzny – odczucia człowieka w agonii. Reakcja Izoldy byłaby wtedy wyrazem żalu z powodu tego, że jej ukochany nie był w stanie utrzymać jasnej świadomości do chwili ich ostatniego spotkania na tym świecie.

W zależności od tego, której interpretacji się trzymać, raz Tristan, raz Izolda będą zdawali sobie lepiej sprawę z tego, co dzieje się w finale. Miłosna śmierć Izoldy ma postać bardziej zgodną z koncepcją Schopenhauera, podczas gdy śmierć Tristana różni się od niej dość zasadniczo. Trzeba jednak pamiętać, że ich wzajemny stosunek ma w najwyższym stopniu ekskluzywny, całkowicie zamykający się w ich własnym kręgu charakter i jako taki odbiega daleko zarówno od Schopenhauerowskiej koncepcji miłości zmysłowej, jak i od koncepcji przeciwstawnej jej miłości bliźniego. Tę pierwszą lepiej egzemplifikują *Śpiewacy norymberscy*, podczas gdy drugą – *Parsifal*. W *Tristanie i Izoldzie* Wagner przedstawił własną koncepcję miłości, którą można nazwać miłością metafizyczną. Jest ona niewątpliwie zainspirowana w wielu punktach koncepcją Schopenhauera, ale jednak pozostaje od niej istotnie odmienna. I u Wagnera w akcie miłości dochodzi do radykalnej przemiany świadomości, polegającej na zanegowaniu rzeczywistości, lecz motywy tej negacji są odmienne i na wskroś indywidualne.

Schopenhauerowski oświecony uświadamia sobie samą istotę rzeczywistości, która jest wspólna wszystkim jej indywidualnym przejawom. Istotą tą jest wola, nieustannie wylaniająca z siebie centra przeciwstawnych dążeń. Tę nieusuwalnie konfliktogenną naturę wszechrzeczy człowiek oświecony kwestionuje. Wagnerowski oświecony erotyczną miłością kochanek kwestionuje nie istotę rzeczywistości, ale raczej zjawisko, czy też indywidualne przejawy, które okazują się niezdolne do osiągnięcia stanu idealnego. W zjawisku dane są odrębne jednostki (rezultat funkcjonowania Schopenhauerowskiego *principium individuationis*), których związki mają jedynie akcydentalny charakter. Związki te nie nadają indywidualnom trwałej jedności, mogą się rozpaść. Tymczasem kochankowie podciągają swoje uczucie pod ideę absolutnej, nierozdzielnej jedności. Ich sprzeciw dotyczy tego, że owa idea nie może się zrealizować w ich związku tak długo, jak długo pozostają oni dwiema różnymi jednostkami. Buntują się więc przeciwko własnej naturze, pozwalającej im istnieć tylko w indywidualnej formie. Schopenhauerowska jednostka także kwestionuje ograniczenia

indywidualności, ale na tym nie poprzestaje, indywidualność bowiem postrzega jako wytwór woli i to ją w ostatecznej instancji kwestionuje. Rezultatem takiej krytyki jest przekreślenie wszystkiego – nie tylko świata, ale i jego podstawy – samej woli. Tej krytyce nic się nie ostaje, choć zarazem nie ma ona praktycznych konsekwencji o większym zasięgu – polega jedynie na przemianie stanu świadomości jednostki.

Tristan i Izolda nie są tak radykalni, przyświeca im cel pozytywny, dla osiągnięcia którego muszą co prawda zanegować rzeczywistość, sądząc, że „po tamtej stronie” zjednoczą się na zawsze. Zauważmy jednak, że funkcjonują oni w radykalnie areligijnym kontekście – w całym dramacie nie ma słowa odniesienia do Boga. Zaświaty to jedynie piękne złudzenie. Miejsce takiej ucieczki nie istnieje. Bohaterowie mitycznej opowieści stwarzają sobie własny, prywatny mit jako ucieczkę przed raniącą ich rzeczywistością. Wagner dokonuje tym samym swego rodzaju krytyki radykalnie nihilistycznej podstawy etyki Schopenhauera, dając przez postacie Tristana i Izoldy do zrozumienia, że tak daleko idący filozoficzny radykalizm nie jest skrojony na ludzką miarę. Sam wydaje się głosić w *Tristanie i Izoldzie* naukę o niezbędności złudzenia transcendencji, także dla tych, którzy decydują się porzucić rzeczywistość.

W swoim ostatnim monologu, podążająca w ślad za Tristanem Izolda oddaje się tylko słodkim wspomnieniom o swoim ukochanym. Wspomina kim był i jaki był, lecz nie chce myśleć o tym, że to już tylko przeszłość: „Mild und leise wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet – seht ihr’s, Freunde? Seht ihr’s nicht?”. W jej świadomości powtarza się, o wiele łagodniej, konflikt, z którego oboje zdali sobie sprawę w wielkim duecie miłosnym z Aktu II. Tam szło o to, że Tristan nie może doskonale zjednoczyć się z nią w rzeczywistości (oddziela ich przestrzeń, w której istnieją obok siebie, co wyraża słówko „i”). Obecnie przestrzeń już ich nie oddziela, bo Tristan nie jest już nigdzie (bycie „po tamtej stronie” to tylko sposób mówienia). Teraz jednak oddziela ich czas – ukochany dany jest jej tylko we wspomnieniu. Treści wspomnienia nie da się przywrócić

do teraźniejszości, podobnie jak tego, co „tam”, nie da się odnaleźć „tu”. A więc pozostaje tylko wygasić świadomość – zniknie wtedy ostatnia przegroda między kochankami: „in des Welt-Atems wendendem All – ertrinken, versinken – unbewusst – höhste Lust!”. Tak kończy się Wagnerowska opowieść o parze kochanków, jakich nie znał świat.

To, że tak dziwną historię Wagner wyraził nie tylko w słowach, ale – przede wszystkim – w muzyce, każe raz jeszcze zastanowić się nad jej całościową wymową. Zwracaliśmy już wcześniej uwagę, że muzyka *Śpiewaków norymberskich* jest swego rodzaju muzyką o muzyce albo też – nieco inaczej rzecz ujmując – (muzyczną) opowieścią o muzyce. Dialektyczny charakter związku *Tristana i Izoldy* i *Śpiewaków norymberskich* nasuwa na myśl przypuszczenie, że być może tak szczególny sposób postępowania kochanków w tym pierwszym dramacie jest konsekwencją tego, iż w *Tristanie i Izoldzie* mamy w istocie do czynienia z odwrotnym sposobem potraktowania materii. Czy nie jest to mianowicie coś w rodzaju muzyki o opowieści? Co może znaczyć ten dziwaczny zwrot? Mówi się, że *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego jest muzyką skomponowaną do baśni E. T. A. Hoffmanna o takimż tytule, a baśń ta jest opowieścią o przeżyciach pewnej dziewczynki w noc wigilijną. Jaki sens może mieć jednak powiedzenie, że pewna muzyka, a nie opowieść, do której została ona skomponowana, jest o takich czy innych wydarzeniach? Opowieść o czymś, to wyrażenie tego czegoś w języku, językowe przedstawienie tego. Język jest medium, które z natury swej służy do mówienia o czymś i ma to miejsce nawet wtedy, gdy ktoś – jak to się mówi – prawi o niczym. Nawet w przypadku takich szczególnych utworów literackich jak *Jabberwocky* Lewisa Carrolla czy *Słopiewnie* Juliana Tuwima, mamy do czynienia przynajmniej z pozorem przedstawienia jakiejś sytuacji. Ale przecież muzyka nie jest językiem, przynajmniej nie w sensie dosłownym. Ma ona co prawda swoją gramatykę, są nią np. zasady harmoniki funkcyjnej, ale same zestawienia i sekwencje dźwięków nie wyrażają żadnych pozamuzycznych sensów. Jest to oczywiście teza kontrowersyjna, bronilem jej gdzie indziej i teraz nie zamierzam ponownie wcho-

dzić w te kwestie¹¹². Może więc właściwiej będzie mówić, że pewna historia (opowiedziana z konieczności słowami) ma muzyczny charakter, niż że muzyka jest o czymś. Ale co znaczy, że opowieść ma muzyczny charakter? Idzie o to, że jej przebieg przypomina przebieg muzyczny.

Oddajmy tu raz jeszcze głos Schopenhauerowi, który w ostatnim paragrafie trzeciej księgi I tomu swojego głównego dzieła przedstawia swoje ujęcie istoty muzyki. Jego słowa będą pomocne w rozważaniu zajmującej nas tu kwestii.

[G]dy rozlega się muzyka pasująca do jakiegokolwiek sceny, do jakiegoś działania, procesu, otoczenia otwiera nam ona niejako najbardziej ukryty ich sens i pojawia się jako najślusniejszy i najwyraźniejszy do nich komentarz, a także, że ten, kto całkowicie poddaje się wrażeniu jakiejś symfonii, widzi niejako, jak przeciągają koło niego wszystkie możliwe procesy życia i świata; mimo to, gdy się zastanowi, nie potrafi nazwać żadnego podobieństwa między ową grą tonów i rzeczami, jakie mu świtają. Albowiem jak powiedziano, muzyka tym się różni od wszystkich innych sztuk, że nie jest odbiciem zjawiska lub lepiej: adekwatnej przedmiotowości woli, lecz jest bezpośrednim odbiciem woli samej i wobec tego w stosunku do wszystkiego, co w świecie fizyczne, jest tym co metafizyczne, w stosunku do wszelkiego zjawiska – rzeczą samą w sobie. Można by więc świat nazwać równie dobrze wcieloną muzyką, jak wcieloną wolą; to zatem tłumaczy dlaczego pod wpływem muzyki każde malowidło, ba, każda scena z rzeczywistego życia nabiera natychmiast wzmożonego znaczenia¹¹³.

[...] filozofia nie jest niczym innym, jak doskonałym i słusnym powtórzeniem istoty świata w bardzo ogólnych pojęciach, ponieważ tylko w nich można dokonać wystarczającego wszędzie i możliwego do zastosowania przeglądu całej tej istoty – [...] gdyby było możliwe w pełni słusne i uszczegółowione wyjaśnienie muzyki, a więc rozwinięte powtórzenie w pojęciach tego, co ona wyraża, byłoby ono

¹¹² Zob. M. Rosiak, *U podstaw późnoromantycznego sporu o muzykę absolutną*, w niniejszym tomie.

¹¹³ A. Schopenhauer, dz. cyt., t. I, s. 405 i n.

natychmiast także wystarczającym powtórzeniem i wyjaśnieniem pojęciowym świata albo zupełnie by mu odpowiadało, czyli byłaby to prawdziwa filozofia¹¹⁴.

Z tymi słowami Schopenhauera, dodajmy, wydaje się bardzo dobrze zgadzać znane *dictum* przypisywane Beethovenowi: „Muzyka jest wyższym objawieniem, niż wszystka mądrość i jakakolwiek filozofia”.

Schopenhauer uważa, że muzyka jest bezpośrednim przedstawieniem woli, czyli dziania się, które, jego zdaniem, stanowi sedno rzeczywistości. Z tym ostatnim nie musimy koniecznie się zgadzać – co jest dla nas interesujące, to to, że muzyka przedstawia dzianie się i to dzianie się bez trwałego substratu, czyli niezapodmiotowane. Do przedstawienia takiego obrazu niezbyt nadaje się język, którego gramatyka reprezentuje strukturę podmiotowo-orzecznikową, zakładającą funkcjonowanie podmiotu we wszelkich stanach, przebiegach i zdarzeniach. Na to, że język z istoty swej zakłada istnienie substancjalnego podłoża rzeczywistości, zwracał uwagę w *Traktacie logiczno-filozoficznym* Wittgenstein. Wiadomo też, z jakimi trudnościami borykał się A. N. Whitehead, próbując wysłowić w zastanym języku swą z założenia antysubstancjalistyczną metafizykę. Muzyka jest więc tym medium, które lepiej od jakiegokolwiek języka nadaje się do przedstawienia niesubstancjalistycznej panoramy. Jej dźwiękowy przebieg stanowi analogię pozbawionych substancjalnego podłoża procesów, jakie przypuszczalnie konstytuują rzeczywistość. W czasowym przebiegu muzycznego utworu trwanie niezmiennej jakości brzmieniowej może być analogonem trwania substancji. W ten sposób można zapewne odczytywać trwający przez 136 taktów preludium do *Złota Renu* basowy dźwięk es, na którym stopniowo nadbudowują się kolejne składniki akordu Es-dur oraz pierwszy motyw przewodni Tetralogii: stawanie się, a następnie motyw fal Renu. Rzecz w tym, że taka nuta pedałowa, czy w ogóle jakiegokolwiek niezmiennie brzmienie, nie musi w ogóle występować w utworze muzycznym i może on unikać jakiegokolwiek nawiązania do pod-

¹¹⁴ Tamże, s. 408 i n.

miotowej struktury charakterystycznej dla języka. Można byłoby się upierać, że przecież każdy dźwięk, choćby nie wiem jak krótko rozbrzmiewający, musi trwać, aby być w ogóle słyszalnym, ale zauważmy, że trwające brzmienie może płynnie zmieniać swoje charakterystyki: wysokość dźwięków, ich głośność oraz barwę, tak więc w jego przebiegu żaden element nie musi charakteryzować się trwałością. I wcale nie o to chodzi, by faktycznie tak było – wystarczy, że odbiorca muzyki ma świadomość, iż operuje ona jakościami niezakładającymi z konieczności jakichkolwiek trwałych komponentów. Trwałe są co prawda zasady rządzące kompozycją, ale nie materiał. Trwałość owych zasad zresztą jest pochodną przyjętej konwencji i u takich kompozytorów, którzy nieustannie poszukiwali nowych środków wyrazu, jak Wagner czy Beethoven, same zasady podlegały ewolucji. Trudno byłoby zaprzeczyć, że muzyka najbardziej ze wszystkich sztuk nadaje się do wyrażania zmienności w możliwie najczystszej postaci. Trwanie, jeśli w niej występuje, to tylko jako szczególny przypadek – interwał pomiędzy zmianami.

Dążenie bohaterów *Tristana i Izoldy* do zniknięcia bez śladu („ertrinken, versinken...”) jest być może dlatego tak trudne do pojęcia, że są oni przez nas pojmowani jako byty substancjalne, mające naturalną tendencję do utrzymywania się w istnieniu. Ich miłość jako relacja potrzebuje do tego, by się utrzymywać, substancjalnych członów. Ich odczucia są wewnętrznymi stanami substancji. Bez substancjalnego podłoża wszystko to musi zniknąć. Jeśli jednak spojrzymy na nich jak na niezapodmiotowane procesy, to ich dążenia ukażą nam się w zupełnie innym świetle. O ile związek substancjalnych podmiotów potrzebuje do swego zajścia ufundowanej w nich obu, z istoty niesamodzielnej nadbudowy – relacji, to w przypadku procesów możliwe jest ich bezpośrednie połączenie się w jeden syntetyczny proces. Dwa brzmienia tworzą współbrzmienie, a odcinają się od siebie tylko dopóty, dopóki tworzą dysonans. Podobnie miała się sprawa z kochankami na początku dramatu – gniew Izoldy, odzwyczy Tristana kierowane do Brangeny – wszystko to świadczyło, że między nimi „zgrzyta”. W miarę tego, jak zaczynali się coraz lepiej rozumieć, w coraz większym stopniu upodabniali się do siebie, co-

raz bardziej zgodnie współbrzmieci. Zwróćmy uwagę, że tak właśnie przebieg ich historii wyraża muzyka. Na samym początku preludium słyszymy dysonujący akord, który pozostaje nierozwiązany do samego końca. Dopiero gdy Izolda osuwa się martwa na ciało Tristana, w orkiestrze wybrzmiewa akord ostatecznie rozładowujący napięcie. Wzajemna zatrała kochanków jest tożsama z ich stopieniem się w jedno. Proces nie kończy się jednak – rozgrywa się dalej, lecz nie odrębnie w każdym z nich, ale jako jeden. Dwie substancje nigdy nie mogą stać się jedną inaczej, niż ginąc – jest to jeden z aksjomatów substancjalizmu, znany już Arystotelesowi, który w *Kategoriach* twierdzi, że substancja pierwsza (substancjalne indywidualium) nie może istnieć w innej substancji pierwszej (Cat. 3 a 7). Ich jedność przy zachowaniu tożsamości może mieć wyłącznie przypadłościowy charakter – to właśnie tak przeszkadza kochankom, którzy nie mogą wniknąć w siebie nawzajem, stopić się ze sobą. Jeśli natomiast wszystko jest procesem i płynnie w siebie przechodzi, to dwa niezakłócające się nawzajem procesy można uważać równie dobrze za jeden. Ani Tristan, ani Izolda nie studiowali Arystotelesa, a tym bardziej Whiteheada czy Ingardena, ale najwyraźniej czują, czym są i nieomylnie podążają za głosem swej ontycznej natury. Muzyka *Tristana i Izoldy* reprezentuje żywioł dziania się, nieujęty w substancjalistyczne karby.

Ta procesualna wizja rzeczywistości w *Tristanie i Izoldzie*, do której przedstawienia, czy może raczej ewokacji, muzyka wydaje się być najlepszym medium, jest czymś niezwykle i być może wydawała się szokująca samemu twórcy. Świadczą o tym – jak się zdaje – jego własne opinie, że *Tristan i Izolda* stanowi skrajną ekstrawagancję i że być może jego wykonywanie powinno być zabronione (zob. Jachimecki, s. 264). Wagner wniknął tu swą artystyczną intuicją, nie posiłkując się zapewne w ogóle pojęciową analizą, w sedno stanowiska procesualistycznego. Zdał sobie sprawę, że do istoty procesu należy to, iż nie jest on tworem całkowicie odrębnym od swego procesualnego otoczenia. Jeśli oddziela się od innych procesów, to jedynie pod pewnym względem i na jakiś czas, po czym stapia się z nimi ponownie. To, by proces radykalnie przeciwstawił się swemu

źródłu, by się od niego uniezależnił, a nawet wręcz doprowadził do jego zablokowania, jest wykluczone. Tymczasem wydaje się, że do tego sprowadzałoby się postępowanie, które Schopenhauer określa mianem ascezy (zob. wyżej). Można by zaryzykować opinię, że w *Tristanie i Izoldzie* Wagner intuicyjnie wniknął w sedno procesualizmu głębiej, niż uczynił to na drodze pojęciowej analizy w swej metafizyce Schopenhauer.

W *Tristanie i Izoldzie* kwestia stosunku jednostki do wspólnoty istnieje, lecz nie na poziomie podstawowym, ontycznym. Jeśli rzeczywistość ma na wskroś procesualny charakter, to nie sposób rozprawić o zachowujących odrębność jednostkach i tworzonych przez nie wspólnotowych strukturach. Jednak, jeśli nie przyjmuje się tak radykalnej ontycznie interpretacji i pozostaje w ramach substancjalistycznego paradygmatu, to wyżej wspomnianą kwestię można tu rozważyć. Oboje kochankowie związani są ze sobą naturalną, niemającą w sobie niczego konwencjonalnego, więzią tak mocno, jak to tylko jest w rzeczywistości możliwe. Jednak paradoksalnie, siła tej więzi niepotrzebującej żadnego zewnętrznego wzmocnienia, jest tak wielka, że wyklucza jakiegokolwiek pozytywne odniesienia do otoczenia. Otoczenie jest dla nich wyłącznie przeszkodą, z którą zresztą w końcu i tak przestają się liczyć. Tristan i Izolda tworzą mikrowspólnotę, która jest tak ściśle zintegrowana (co prawda, dla nich jeszcze niewystarczająco ściśle), że nie dopuszcza udziału jakichkolwiek zewnętrznych odniesień. Płynie stąd wniosek, że miłość erotyczna o takim natężeniu raczej atomizuje (czy lepiej „molekularyzuje”) społeczność, a nie spaja ją. Stąd w *Śpiewakach norymberskich* Wagner odwołuje się do innego spoiwa społecznego – sztuki, a występującej tam miłości nadaje bardziej pospolity charakter.

Procesualistyczny przebieg, jakim jest muzyka, zostaje w *Śpiewakach norymberskich* ujęty w nawias opowieści o muzyce i tym samym jak gdyby zneutralizowany albo zapodmiotowany. Muzyczny proces otrzymuje tu substancjalistyczne podłoże – muzyka jest tworem ludzkim i staje na usługach społecznej struktury. Z tego względu *Śpiewaków norymberskich* można w pełni zasadnie uważać za antytezę *Tristana i Izoldy*. O ile metafizyczne przesłanie *Tristana*

i Izoldy odwołuje się do heraklitejskiego *panta rhei*, o tyle hasłem rozpoznawczym *Śpiewaków norymberskich* może być Arystotelesowska formuła „Non ergo existentibus substantiis, impossibile est esse aliquid aliorum” (Cat. 2 b 5, przekład Boecjusza). Bezpośrednie i łamiące wszelkie konwencje nawiązanie stosunków miłosnych między Tristanem i Izoldą przeciwstawione jest dojściu do skutku związku Waltera i Ewy, zapośredniczonego przez społeczne konwensne i wsparcie Hansa Sachsa. Ten ostatni związek stwarza nowe więzi między różnymi stanami społecznymi – sprzyja emancypacji mieszczaństwa i zarazem zasilą budżet szlacheckich utracjuszy (wiano Ewy). Związek Tristana i Izoldy, jak już wspomniano, ma działanie wyłącznie destrukcyjne, zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym.

Parsifal może być natomiast uważany za dzieło, w którym twórca zestawiał dwa antagonistycznie działające na wspólnotę czynniki – destrukcyjny (erotyczna pokusa) i jednoczący (współczucie) oraz spróbował pokazać, w jaki sposób działanie pierwszego z nich można zneutralizować drugim. W finale *Parsifala* płynność procesu natury, ulegania zmysłowemu popędowi, zostaje okiełznana przez utwierdzenie substancjalistycznej struktury na fundamencie, jakim jest absolutny punkt odniesienia zakonu Grala. Zwornikiem tej struktury jest jednak człowiek – istota niedoskonała, zdolna zawsze dać się unieść procesualistycznemu nurtowi, z którego się wyłoniła. Natura współlistnieje tu z kulturą i ta ostatnia nie przewycięża poprzedniej w sposób ostateczny – chwilowo pozostają w dynamicznej, niestabilnej równowadze.

W swoich dramatach Wagner ukazuje szczególną dialektykę Erosa i Thanatosa. Miłość to siła jednocząca, a więc zasadniczo konstruktywna. To miłość darzy natchnieniem Waltera, który dzięki temu i sprzyjającym okolicznościom, może połączyć się z ukochaną. Siła ta ma jednak też, jak dowiedzieliśmy się z dziejów Tristana i Izoldy, wymiar destrukcyjny, który może się niespodziewanie ujawnić, powodując katastrofalne następstwa nie tylko dla bezpośrednich uczestników. Śmierć to ostateczna destrukcja, ale zarazem i wyraz najwyższego oddania – nie tylko kochanków dla siebie na-

wzajem, ale i Zbawcy dla zbawianych. Śmierć może być ofiarą, która wywoła przemianę żyjących, może stać się znakiem, jak należy żyć, a wreszcie może stanowić dopełnienie życia. Te dwie siły dopełniają się i przenikają zarazem.

Wyjątkowość dzieła Wagnera polega nie tylko na wykorzystaniu przezeń w niezrównany sposób możliwości powiększonej orkiestry symfonicznej i na uczynieniu ze śpiewaków aktorów dramatycznych. Także w warstwie ideowej swoich dramatów muzycznych dokonał on rzeczy niezwyklej – wprowadził na scenę teatralną problematykę filozoficzną w niespotykanym wcześniej wymiarze. Choć jego poezja nie należy do arcydzieł niemieckiej literatury, a filozofia jest zainspirowana przez bardziej oryginalnych od niego myślicieli, to jednak połączenie tych czynników w koncepcji Gesamtkunstwerk jest czymś wyjątkowym w kulturze europejskiej. Obcowanie z jego muzyką dostarczać może nie tylko czysto estetycznej, ale i niemałej intelektualnej satysfakcji.

Rozdział 3

U PODSTAW PÓŹNOROMANTYCZNEGO SPORU O MUZYKĘ ABSOLUTNĄ¹

W niemieckojęzycznej krytyce muzycznej II poł. XIX w. rozgorzał gorący spór między stronnikami muzycznego nowatora Ryszarda Wagnera i tradycjonalisty Johannes Brahmsa – kompozytorów uważanych za ideowych przywódców dwóch przeciwstawnych muzycznych obozów. Oponenti nie szczędzili sobie ostrych personalnych ataków, pełnych wyszukanych szyderstw, co sprawia, że polemiki ich jeszcze po dziś dzień czyta się z zainteresowaniem, przeważnie czysto literackim, same bowiem ideowe różnice przestały już mieć znaczenie i trudno byłoby obecnie spotkać admiratora Wagnera, który nie wielbiłby muzyki Brahmsa i odwrotnie. Ten mocno spersonalizowany spór nie był jednak wyłącznie walką koterii i subiektywnych upodobań, bowiem w jego – nie przez wszystkich uczestników wyraźnie uświadamianym – tle tkwił pewien splot koncepcji estetycznych, które można byłoby w uproszczeniu określić mianem sporu o muzykę absolutną. Najbardziej prominentnym głosicielem hasła takiej muzyki był Eduard Hanslick (1825–1904) – postać dziś bez porównania mniej znana, kojarzona w świadomości szerokich kół melomanów głównie ze złośliwymi opiniami o muzyce Wagnera, który mu zresztą nie pozostał dłużny, tworząc jego dość obelżywą karykaturę w swych *Meistersingerach*. W najważniejszym swoim dziele teoretycznym – rozprawie habilitacyjnej *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* (1854, kilkakrotnie wznawiana jesz-

¹ Pierwodruk w: *Poszukiwania filozoficzne II. Etyka, sztuka, władza i historia*, red. J. Michalczenia, Olsztyn 2014, s. 211–229.

cze za życia autora, tłumaczona także, choć w sposób pozostawiający wiele do życzenia, na polski) Hanslick wystąpił przeciwko dominującym ówczesnie psychologistycznym koncepcjom tzw. *Gefühlästhetik*, przeciwstawiając im swoje sztandarowe hasło: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik”. Stanowisko to wydaje się być w pewnym stopniu pokrewne znanej z dziedziny filozofii teoretycznej krytyce psychologizmu, podjętej na przełomie wieków przez Gottloba Fregego i Edmunda Husserla.

Przedmiotem niniejszego studium jest abstrahująca od historycznych okoliczności analiza rzeczowych podstaw tego muzycznego antypsychologizmu, wciąż chyba dość trudnego do przyjęcia dla relatywistycznie ukształtowanej świadomości współczesnej.

Nie trzeba być znawcą teorii muzyki ani nawet melomanem, aby zauważyć narzucające się podobieństwo między przebiegiem prostego nawet utworu muzycznego, jak choćby popularna bagatela *Dla Elizy*, a językową wypowiedzią, zwłaszcza poetycką deklamacją. To naturalne skojarzenie wzmacnia się jeszcze, gdy słuchamy pieśni, szczególnie skomponowanej przez takiego mistrza jak Schubert, Schumann czy Hugo Wolf. Rzucające się w oczy nawet laikom podobieństwo nie mogło zostać przeoczone przez badaczy, którzy zastanawiali się nad naturą muzyki, nic więc dziwnego, że wśród rozmaitych prób określenia czym jest muzyka zawsze dominowały takie, które podkreślały jej językowy, czy choćby *quasi-językowy*, charakter². Dochodziły do tego spekulacje na temat rzekomo wspólnego źródła muzyki i języka mówionego – formułowano je z intencją wywiedzenia istoty muzyki z jej hipotetycznej genezy.

Teorie takie nie pozostawały jedynie na papierze. Znana jest doskonale podjęta w II poł. XIX stulecia przez Ryszarda Wagnera próba stworzenia tzw. *Gesamtkunstwerk* – totalnego dzieła sztuki,

² Jedną z nowszych publikacji tego nurtu interpretacyjnego jest erudycyjna praca Janusza Jusiaka *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Lublin 2013. Zwłaszcza rozdział 4 zawiera interesujące, choć w pewnym stopniu dyskusyjne argumenty na rzecz istnienia znaczeniowych i językowych aspektów muzyki.

w którym obraz (ruch sceniczny), mowa (poezja) i muzyka pozostawałyby jak najściślej zjednoczone. W intencji kompozytora miała to być próba powrotu do pierwotnej jedni tych środków wyrazu, mającej rzekomo miejsce w czasach zamierzchłych. Wagner zajmował się także próbą teoretycznego ugruntowania tej artystycznej koncepcji, zwłaszcza w głównym swym dziele z zakresu teorii i historii muzyki – *Oper und Drama* (1851). O ile nie brakuje wielbicieli jego powstałych niewątpliwie w nawiązaniu do tych teoretycznych przemyśleń okazałych dramatów muzycznych (przede wszystkim *Pierścień Nibelunga* oraz *Tristan i Izolda*), o tyle trudno spotkać kogoś, kto byłby dziś w stanie jeszcze studiować jego pisma teoretyczne. Sam zresztą Wagner był (na szczęście) za bardzo artystą, by konsekwentnie trzymać się własnych teoretycznych pryncypiów, czemu dość szczęśliwie zawdzięczamy np. wspaniałe *ensemble* i chóry w *Meistersingern*, te ostatnie także w *Parsifalu*. Niemniej jednak z olbrzymim wysiłkiem udało mu się rzeczywiście nadać muzyce charakter pewnego *quasi-języka*, w którym rolę odpowiednika podstawowych jednostek językowego sensu pełniły tzw. motywy przewodnie, i osiągnąć przy tym niebanalny efekt artystyczny³. Podobnie jak przed nim choćby Hegel, ubrdał on sobie przy tym, że jego dzieło jest przełomowym, a zarazem nieuchronnym stadium rozwoju kultury (Hegel w swoim żargonie nazywał tę ostatnią duchem obiektywnym). Obaj byliby bardzo zdziwieni, dożywszy nieodległych wcale czasów, gdy ich koncepcje zostały zarzucone, a nawet wręcz wyszydzone przez następców.

³ Dość wspomnieć chociażby słynny marsz żałobny na śmierć Zygryda ze *Zmierzchu bogów*, w którego przebiegu przesuują się w charakterze reminiscencji motywy związane z przyjściem na świat i losem bohatera: motywy jego rodziców – bliźniąt Wälsungów, miecza Notunga, samego Zygryda i jego ukochanej – Brunhildy, motywy związane z knowaniami: Alberyka, żądnego odzyskania pierścienia i jego potomka Hageny, który podstępnie morduje bohatera. W porównaniu z tym niesłychanie efektywnym instrumentalnym ustępem, który notabene robi wrażenie także na słuchaczku zupełnie nieświadomym stosowanej przez Wagnera aparatury motywów przewodnich, błędnie właściwe zakończenie dramatu.

Hegel został tu wspomniany nieprzypadkowo, w swoim systemie nauk filozoficznych bowiem traktował również obszernie o sztuce, w tym i muzyce, a najbardziej związłym ujęciem jego stanowiska w kwestii natury tej pierwszej jest znane sformułowanie: „Kunst ist die Erscheinung der Idee”. Jak z tego zdaje się wynikać, muzyka, mając status zjawiska niedoskonale przejawiającego ideę absolutną, może być uważana, podobnie jak i inne sztuki zresztą, za rodzaj medium zapośredniczającego ową ideę, do pewnego stopnia analogicznie do tego, w jaki sposób język zapośrednicza pozajęzykową rzeczywistość, trzeba bowiem pamiętać, że idea absolutna Hegła ma status – bardzo swoiście rozumianego – pojęcia, jego przejaw więc musi mieć – jak się zdaje – charakter zbliżony do wypowiedzi.

W czasach, gdy Wagner formułował swe zasady *Die Zukunftsmusik*, dominowała w filozofii muzyki tzw. *Gefühlästhetik*, uszczegóławiająca tezę o zasadniczo językowym charakterze muzyki do stanowiska, że język ów wyraża pewne stany emocjonalne. Teoria ta, znacznie mniej wyspekulowana, niż pomysły Hegła lub Wagnera, bazowała na niewątpliwym fakcie, iż odbiorowi muzyki towarzyszą z reguły pewne przeżycia emocjonalne. Muzyka miałaby więc zgodnie z tą koncepcją okazać się pewnym językiem uczuć, medium służącym ich komunikowaniu. Komunikowanie owo można byłoby przy tym rozumieć jeszcze albo jako wywoływanie autentycznych emocji słuchacza, albo jako jedynie przedstawianie sobie przez niego takowych. Pierwsze zakładałoby coś w rodzaju naturalnej więzi między określonymi muzycznymi zwrotami a budzonymi przez nie w świadomości słuchacza emocjami, drugie zaś oparte byłoby raczej na pewnej konwencji przyporządkowującej określone emocje bądź ich odmiany takim czy innym brzmieniom. W pierwszym wypadku słuchacz bezpośrednio doznawałby emocji w rezultacie słuchania muzyki, uświadamiając je sobie jako treści własnych przeżyć, nie zaś przedmioty przedstawień, w drugim zaś wypadku, wyposażony w znajomość odpowiedniej konwencji, odczytywałby z toku muzycznego brzmienia zakodowane w nim emocje, niekoniecznie jednak samemu je przeżywając. Łatwo zauważyć, że ta ostatnia koncepcja upodabniałaby muzykę do języka w wyższym stopniu niż poprzednia, tamta bowiem nadawałaby raczej

muzyce charakter ciągu bodźców wywołujących określone doznania, jakby szczególne wrażenia powstające w wyniku pobudzenia muzycznej wrażliwości podmiotu. W tym wypadku należałoby mówić o emocjonalnym oddziaływaniu muzyki na odbiorcę, a przecież nikt rozsądny nie będzie twierdził, że wyrażenia językowe fizycznie wywołują w świadomości odbiorcy swe znaczenia.

Choć więc pierwsza z wymienionych koncepcji może wydawać się osobom muzycznie wrażliwym bardziej przystająca do ich własnego doświadczenia odbioru muzyki (pierwszorzędny opis takiego fizycznego niemal doznawania muzycznego wykonania znajdujemy w sławnej *Sonacie kreutzerowskiej* hrabiego Tołstoja), to jednak niełatwo jest się za nią opowiedzieć bez zastrzeżeń dotyczących występowania tu jakiejś sensownej analogii z językiem. Brak tu po pierwsze, jak się zdaje, odpowiednika fizjologicznego prawa stałości pobudzeń: podobne bodźce w zbliżonych okolicznościach powinny wywoływać analogiczne wrażenia. Tymczasem, jak wiadomo, sposoby emocjonalnego reagowania na brzmienie muzyki bywają bardzo rozmaite, i to nie tylko u różnych odbiorców, ale nawet i u tego samego słuchacza, który raz może poczuć się głęboko wzruszony niewyraźnym brzmieniem muzyki *Cudu Wielkopiątkowego* (*Karfreitagszauber*) dobiegającej go niespodziewanie w trakcie codziennych zajęć z okna sąsiedniego bloku, innym zaś razem pozostanie całkowicie niewrażliwy na najwyższej klasy wykonanie, choćby uczestniczył w nim osobiście, znajdując się na widowni samego *Festspielhaus* w Bayreuth, specjalnie jak wiadomo zaprojektowanego dla optymalnej percepcji Wagnerowskich kompozycji. Chcąc wytłumaczyć te różnice, mające zresztą miejsce raczej z reguły niż jedynie wyjątkowo, musimy uciekać się do całkowicie hipotetycznych i z zasady niesprawdzalnych założeń o znajdowaniu się odbiorcy w odpowiednim bądź nieodpowiednim nastroju itp.⁴

⁴ Na ów brak stałego związku między rzekomym znakiem muzycznym a wywoływaną przezeń emocjonalną reakcją słuchacza wskazuje Hanslick w rozdziale 2 swojej, przywoływanej wyżej, rozprawy.

W tej sytuacji niektórzy próbują podążać krętym tropem Hegłowskiej metody dialektycznej, twierdząc, że odbiór muzyki ma w sobie „z jednej strony” coś z doznawania emocji, a „z drugiej” też i coś z ich zapośredniczonego w semantycznej konwencji przedstawiania sobie. Jest to, krótko mówiąc, „ni pies ni wydra – coś na kształt świdra”. Próby tłumaczenia podmiotowych sposobów doznania czy poznania uwarunkowaniami kulturowymi wiodą nieuchronnie do postmodernistycznego bajorka, gdzie materia występuje w stanie permanentnego zmieszania, bez wstrząśnienia jednakże⁵.

Drugi kłopot, przed jakim stają zwolennicy koncepcji muzycznego doznawania emocji, niezwiązany już z założeniem jego *quasi*-językowego charakteru, polega na naturalizacji muzyki. Jeśliby jej zasadniczą funkcją miało być wywoływanie emocji, to cały kunszt artysty polegałby na pobudzeniu zmysłów słuchacza w określony sposób. Przypominałoby to prymitywną koncepcję muzyki jako naśladowania dźwięków natury, z tą różnicą tylko, że w danym razie chodziłoby nie o produkcję odpowiednich wrażeń, lecz emocji. Oczywiście, takie naturalistyczne efekty występują w muzyce i często budzą żywiołowe reakcje słuchaczy – przychodzi tu na myśl szal entuzjazmu wzbudzony na sali teatru festiwalowego w Bayreuth podczas sławnej sceny kucia miecza z Aktu I *Zygfrйда*. Poddani kajzera Wilhelma II, podnieceni wcześniejszym ogłoszeniem powszechnej mobilizacji (był to sierpień 1914 r.), zareagowali na naturalistyczne efekty kucia oręża wybuchem patriotycznego uniesienia, co każdy z obecnych z pewnością zapamiętał po kres swych dni. Niezależnie od intensywności tego przeżycia i jemu podobnych, sprowadzanie muzyki do – w głównej mierze – budzenia w słuchaczach określonego rodzaju emocji byłoby jej instrumentalizowaniem i degradacją, stawałaby się ona bowiem w takim ujęciu pewnym *ersatzem* natury. Rzecz jasna, jest olbrzymia różnica

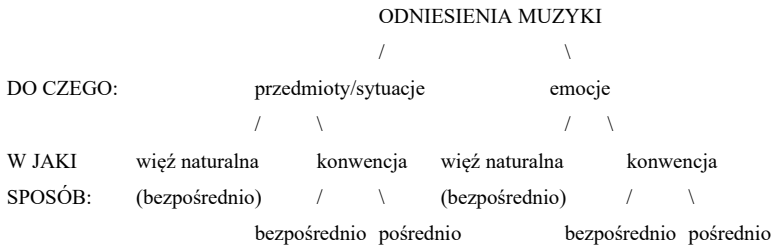
⁵ O rozmaitych manowcach niedomyślanych do końca współczesnych koncepcji podmiotowego uwarunkowania poznania traktuje w sposób wyczerpujący monografia Damiana Leszczyńskiego *Struktura poznawcza i obraz świata*, Wrocław 2010.

między budzeniem w masie armatniego mięsa wojowniczych emocji przy pomocy warkotu werbli i popiskiwanego fletu, czy kołchozowymi przyśpiewkami dojarek zagrzewających w ten sposób siebie i swoją trzodę do współzawodnictwa w wydajności, a – powiedzmy – budzeniem uczuć wzniosłych czy radosnych, jak zachwyty nad pięknem przyrody (symfonia *Pastoralna*, cz. I: *Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*). Jednakże w każdym tego rodzaju wypadku już sama intencja budzenia takich czy innych, nieważne jakich, uczuć wydaje się po namyśle czymś niegodnym, sprowadza bowiem sztukę do roli namiastki, czegoś w rodzaju iluzjonistycznych malowideł na sklepieniach barokowych świątyń.

Ci, co świadomi są owej naturalistycznej degradacji, ale jednak nie chcą ustąpić ze stanowiska, że istotną funkcją muzyki jest budzenie emocji, mogą uciekać się do wybiegu, że istnieją jakieś emocje specyficznie muzyczne. Wpadają jednak w ten sposób z deszczu pod rynnę, nasuwa się bowiem wtedy od razu obiekcja co do możliwości porozumienia się np. kompozytora z wykonawcą o jakie to konkretnie emocje chodzi. Emocje wszak, jak wszelkie przeżycia, mają charakter radykalnie subiektywny. Co się tyczy emocji związanych z codziennymi, naturalnymi sytuacjami, można z jakimś prawdopodobieństwem przyjąć, w oparciu o ww. doktrynę stałości pobudzeń, że w zbliżonych sytuacjach życia codziennego emocje nasze mają analogiczny charakter. Gdy np. ktoś, uczestnicząc w telewizyjnym konkursie *Tańca z gwiazdami* rymnie jak długi na parkiet, uczucie wstydu zapewne przygluszy w nim na jakiś czas wszystkie inne. Otóż gdyby taka niespodziewana przygoda przydarzyła się mojej partnerce, a ja z jej niewyraźnej miny nie mógłbym natychmiast wywnioskować, jakie właściwie emocje w danej chwili przeżywa, to miałbym jeszcze możliwość zapytania ją o to, co czuje. Gdyby jednak kompozytor chciał zadać analogiczne pytanie słuchaczowi swego świeżo wykonanego utworu, zakładając przy tym, że ten doznał jakiejś specyficznie muzycznej, nieznanego mu wcześniej emocji, w odpowiedzi mógłby ujrzeć jedynie gest młodego Parsifala w scenie zakończenia Gralowego nabożeństwa w Akcie I. I tylko chyba nadprzyrodzona interwencja (*eine Altstimme von oben*) mogłaby tu cośkolwiek wy-

jaśnić. Notabene słowa owego altowego sola w finale aktu brzmią jak wiadomo: „Durch Mitleid wissend...”, co stanowi wyraz wiary w to, że zrozumienie intencji nadawcy takiego komunikatu przez odbiorcę może być osiągnięte wyłącznie na drodze nadprzyrodzonego oświecenia. I ma to zastosowanie także w naszym wypadku. Tak oto teoria muzyki, która rozpoczyna od oparcia się na empirycznym doznaniu kończy się akordem mistycyzmu.

Spróbujmy usystematyzować teraz stanowiska wiążące istotę muzyki z rozmaitego rodzaju odniesieniami poza jej własną sferę. Odniesienia takie mogą być zasadniczo dwojakiego rodzaju: obiektywne (przedstawianie sytuacji przedmiotowych i ich składników, np. stawanie się i zmierzch bogów, włócznia Wotana i miecz Zygryda, kłątwa Pierścienia i odkupienie itd.; motywów przewodnich w *Ringu* jest około setki), bądź odniesienia subiektywne (stany emocjonalne, przedstawiane bądź indukowane w podmiocie). Na ten podział dotyczący treści ewentualnych odniesień muzycznych nakłada się drugi podział dotyczący genezy owych odniesień: więź naturalna, np. podobieństwo, bądź konwencjonalna (przyjęte sposoby rozumienia, interpretacji brzmień muzycznych). Więż pierwszego rodzaju charakteryzowałaby się bezpośredniością, podczas gdy druga jej odmiana mogłaby jeszcze zawierać zapośredniczenie w tym, do czego jednostki muzycznego brzmienia miałyby odnosić się bezpośrednio – np. zapośredniczenie znaczeń muzycznych w budzonych przez muzykę emocjach, którym konwencja przyporządkowywałaby jeszcze pewne znaczenia. Otrzymujemy w ten sposób spektrum sześciu możliwości:



Schemat 1. Możliwe pozamuzyczne odniesienia muzyki

Źródło: opracowanie własne.

Co do odniesień o charakterze przedmiotowym, to z całą pewnością nie jest tak, że wszelkie przebiegi muzyczne wykazują podobieństwo lub inne naturalne powiązanie z jakąś sytuacją przedmiotową. Od biedy da się taką przedmiotową sytuację zawsze znaleźć, np. twierdzić, że melodyczne skoki wyrażają jakieś wzloty i upadki, ale z tak ogólnie wykoncypowanego programu muzycznego nie wynika nic ciekawego oprócz jakiegoś patataj. Trzeba było niemalej inwencji Wagnera, by tak plastycznie zbudować motyw miecza (oparty na rozłożonym akordzie C-dur, którego struktura może symbolizować solidność i prostotę) czy złota Renu (fanfara, pierwotnie trąbki, symbolizująca rozbłysk złotego samorodka w wodnej głębinie), aby istotnie wzbogacić zasób motywów jedynie czysto dźwiękonaśladowczych, jak Nibelungi (kucie), Brunnhilda (cwał), czy śpiew leśnego ptaszka. Fakt, iż do nadania muzycznym zwrotom pozamuzycznych odniesień trzeba było niemalej pomysłowości kompozytora, świadczy, że tego rodzaju związki nie są muzyce jako takiej właściwe, ona sama zaś nie ma charakteru istotnie mimetycznego. Zresztą, gdy Wagner daje popis swego kunsztu konstruowania z motywicznych elementów dłuższych instrumentalnych interludium, jak choćby pokonanie przez Zygryda czaru ognia chroniącego uśpioną Brunhildę, jego późniejsza podróż po Renie, czy wreszcie najślawniejszy z nich – marsz żałobny na śmierć zamordowanego bohatera, to choć rozpoznawanie poszczególnych motywów i ich wymowy sprawia wytrawnemu wagnerystcie przyjemność, meloman zdaje sobie przecież przy tym sprawę, że ustępy te mają samodzielną muzyczną wartość, uchwytną w percepcji każdego wrażliwego ucha, nie zaś wyłącznie wprawnego *Leitmotivjägers*.

Z kolei, bezpośrednio przyporządkowanie brzmieniom pewnej pozamuzycznej treści na zasadzie konwencji (szereg b-a-c-h jako muzyczny podpis Bacha albo motyw f-a-e u Brahmsa jako życiowe motto: *frei aber einsam*), choć niewymagające wielkiej inwencji, a mogące przydawać muzyce dowolnych pozamuzycznych znaczeń, z całą pewnością nie przydaje jej jednak artystycznej wartości. Można użyć powieści jako klucza do szyfru, czego pamiętny przykład znajdujemy w III tomie *Przygód dobrego wojaka Szwejka*, co w pew-

nych okolicznościach zwiększy jej poczytność, ale z pewnością nie zmieni ani na jotę jej artystycznej wartości.

Jeśli chodzi o emocjonalne odniesienia muzyki, to niewątpliwie są one o wiele powszechniejsze od przedmiotowych. Po większej części mają przy tym charakter naturalny, choć nie można wykluczyć tu pewnego udziału konwencjonalności. Np. wolny marsz kojarzony jest mniej lub bardziej wyraźnie z pochodem żałobnym i budzi związane z tym uczucia. Walc wiedeński z kolei kojarzy się z erotycznymi uniesieniami (choć ekscentryczny geniusz może go łączyć – jakże odkrywczo – z wirowaniem statków kosmicznych w okołoziemskiej przestrzeni), kulminacyjny ustęp uwertury do *Wilhelma Tella* zaś – z aktem seksualnym. Zauważmy, że te właśnie wymienione zaskakujące odniesienia zdają się mieć charakter zapośredniczony: uczucie narastającej energii kojarzące się samoistnie (z natury) z brzmieniem wspomnianego ustępu uwertury Rossiniego zostaje wtórnie skojarzone z rytmem aktu seksualnego, co dokonuje się jeszcze za pośrednictwem obrazu (sceny z klientkami sklepu muzycznego z filmu *Mechaniczna pomarańcza*).

Pomimo powszechności spontanicznych emocjonalnych skojarzeń towarzyszących słuchaniu muzyki, podkreśliłem już wcześniej niedopuszczalność ich utożsamiania z zasadniczą funkcją utworu muzycznego, wskazując na fatalne następstwa takiego kroku. Powszechność pewnego związku nie przesądza jeszcze tego, że jeden z członów stanowi istotę drugiego: aktom naszej świadomości towarzyszy aktywność mózgu – nie znaczy to bynajmniej, że ta ostatnia stanowi istotę myślenia. Jeśli chodzi o ewentualność nadawania muzycznym brzmieniom, czy też budzonym przez nie w słuchaczu emocjom, jakiegoś konwencjonalnego znaczenia, to można się oczywiście zgodzić, że tego rodzaju zabiegi mogą mieć artystyczną funkcję do spełnienia w sztukach „multimedialnych”, do jakich należy np. film, gdzie na efekt całości składa się odkrywcze powiązanie dźwięku i obrazu. Mamy w takim przypadku do czynienia z przedmiotem wyższego rzędu, gdzie warstwa muzyczna pełni rolę jednego z fundamentów, co pozbawia ją autonomii. Jednakże w czystej, przyjmujemy dla uproszczenia, że po prostu – instrumentalnej, muzyce stoso-

wanie takiego semantycznego odniesienia do heterogenicznej sfery byłoby czymś zupełnie zbędnym, a tropienie go w niej stanowiłoby kompletne nieporozumienie.

Wszelkie wspomniane wyżej próby nadania muzyce funkcji nośnika pozamuzycznych znaczeń, jakby nie były pomysłowe, zapoznają kwestię podstawową: **czym jest** sam przebieg muzycznego brzmienia. Próba bezstronnego opisu takiego przebiegu ukazuje nam dokładnie to, co w swojej krytyce dominujących ówczesnie estetycznych teorii stwierdził Eduard Hanslick: „Die Musik ist eine tönend bewegte Form”: w samej muzyce nie ma niczego więcej. Oczywiście, nie jest ona bytem platońskim: powstaje w akcie twórczym, któremu towarzyszą psychiczne przeżycia twórcy i jest percypowana w kontekście rozmaitych psychicznych postaw i przeżyć, a także społecznych konwencji. Jednakże psychiczny i społeczny kontekst tworzenia i odbioru muzyki nie wnosi niczego do owej „formy brzmień w ruchu” – jest wobec niej radykalnie heterogeniczny.

Posłużmy się kolejnym przykładem: gdybym był jednym z dzikusów, którzy zjedli kapitana Cooka na wyspach południowego Pacyfiku i przywłaszczyłbym sobie pozostały po tej uczcie jego kieszonkowy zegarek, to oczywiście nie miałbym zielonego pojęcia o funkcji, do której był on przeznaczony. Czy przeszkodziłoby mi to jednak podziwiać jego skomplikowaną budowę i misterne wykonanie? Umieściłbym sobie zapewne to *precjozum* w specjalnie wykonanym rozcięciu dolnej wargi i paradował dumnie z takim trofeum, wywołując pełne podziwu cmokanie wśród pobratymców. Kapitański zegarek pozostaje wytworem kunsztownego rękodzieła niezależnie od funkcji dla jakiej został skonstruowany. Jego wartość użytkowa jest co prawda zależna od stopnia złożoności jego budowy (ludowy zegar na groch z filmu Stanisława Barei, służący do odmierzania zdrowasiek, nie jest już tak precyzyjnym instrumentem), ale jego złożony mechanizm pozostaje dziełem wysokiego kunsztu niezależnie od spełniania funkcji czasomierza. Podobnie mają się zresztą sprawy z oceną przez białych odkrywców Polinezji artystycznego wyrazu plemiennych totemów: mogą być one podziwiane niezależnie od pełnienia ważnych funkcji kultowo-społecznych. Jako dzieła

kunsztu mogą zostać umieszczone w zupełnie niefunkcjonalnym dla ich pierwotnego przeznaczenia kontekście. Co prawda z uwagi na swe rozmiary raczej nie nadają się na breloczki do zegarków, ale mogą zostać ustawione w muzeum i tam służyć estetycznemu zbudowaniu zwiedzających. Każda złożona struktura o skomplikowanej, a zarazem logicznej zasadzie budowy może być kontemplowana sama dla siebie – może to mieć w szczególności miejsce w przypadku dzieła sztuki.

Jako przedmiot takiej kontemplacji dzieła te wzbudzają intensywne emocje – zachwyty, podziwy itp. Jednakże wzbudzenie w odbiorcy tych, czy jakichkolwiek innych, emocjonalnych przeżyć nie jest celem estetycznej kontemplacji, lecz jedynie jej ewentualnym rezultatem. Jest rzeczą znaną, że próby odbioru dzieł sztuki z takim właśnie „psychologistycznym” nastawieniem na wzbudzenie w sobie „wzniosłych” emocji z reguły kończą się zawodem: „Boże, ratuj, jak to mnie zachwyca, *kiedy* mnie *nie* zachwyca?” (*Ferdydurke*). Tego rodzaju zawód, dobrze znany każdemu, kto obcując ze sztuką, usiłuje niekiedy to obcowanie wywołać na żądanie, bo np. zrezygnował z innych zajęć i wydał sporo pieniędzy na bilet po to, by usłyszeć na koncertowej estradzie sławnego wirtuoza, zawód taki więc zdaje się raz jeszcze świadczyć o tym, że to nie wywołanie takich czy innych emocji jest właściwą rolą muzyki. Przecież gdy chodzi nam głównie o to, aby wywołać w sobie tę czy inną emocję, to na ogół jesteśmy w stanie to w końcu spowodować – np. myśląc o tym, co straszego może kryć się w mroku nocy, w krótkim czasie zaczynamy się rzeczywiście bać. W przypadku próby obcowania ze sztuką też zresztą w końcu możemy się wprawić w zachwyty, tyle tylko, że skupiając się na sobie, a nie na dziele sztuki. Przestajemy wtedy słyszeć wykonywaną *Eroikę*, a zaczynamy się wczuwać w rolę jej zachwyconego słuchacza, przypominając sobie np. literackie opisy takich przeżyć itp.

W swoim stanowczym proteście przeciwko psychologizacji muzyki Eduard Hanslick okazał się, rzecz można, zwiastunem antypsychologicznego zwrotu w logice, jaki dokonał się pokolenie później, już na samym przelomie wieków. Stał się zarazem na stanowisku, rzekłbym, fenomenologicznym, akcentując prymat bezpośred-

nich danych w stosunku do wykoncypowanych na ich temat teorii. Jego stwierdzenie, że muzyka ma charakter autonomiczny, bywało jednak, jak się zdaje, rozumiane opacznie, a mianowicie tak, że do uchwycenia owej formy brzmień znajdujących się w ruchu wystarcza sam jedynie akt słuchowej percepcji. Byłby to jednak oczywisty absurd: harmonia funkcyjna ma swoje ogólne zasady, których nie sposób poznać, wsłuchując się choćby nie wiedzieć jak uważnie w najbardziej klasyczne dzieła skomponowane na gruncie systemu dur-moll. Podobnie nie sposób jest poznać twierdzenia Pitagorasa z samego tylko starannego pomiaru boków dowolnej ilości różnych trójkątów. To jednak, że twierdzenia Pitagorasa uczymy się z kursu elementarnej geometrii, do czego potrzebna jest nam znajomość języka, w którym kurs ten jest spisany, nie oznacza, że jego sens ma charakter językowy, a tym bardziej – społeczny, jak to w odniesieniu do teorii względności raczyła onegdaj objawić z miną wyroczeni Barbara Tuchańska, zapewne mając na myśli to, że Einstein nie byłby jej sformułował w odmiennych warunkach społecznych, np. w czasie gdy lud Izraela znajdował się w niewoli egipskiej. Okoliczności społeczne, kulturowe, a także przyrodnicze i zapewne inne jeszcze, są nie bez znaczenia dla uchwycenia sensu formy muzycznej, która w tych warunkach powstała. Jednakże nie stanowią one żadnego składnika sensu jej samej, podobnie jak gramatyka języka, w którym napisany jest podręcznik zasad muzyki Franciszka Wesółowskiego nie jest składnikiem sensu *Eroiki*, której budowę usiłuję zgłębić. Fakt, że w procesie tego zgłębiania posiłkuję się językiem, nie nadaje samej tej muzycznej kompozycji językowego charakteru.

Hanslickowi z pewnością nie przyszłoby do głowy absurdalne przypuszczenie, że nasi praprzodkowie przedstawieni w prehistorycznym thrillerze *Walka o ogień* mogliby pojąć immanentny sens kwartetów Beethovena, gdyby tylko do ich jaskini, w której spędzali długie godziny po zapadnięciu zmroku, jakimś cudem dostarczono patefon i komplet płyt z nagraniem tych utworów, a najinteligentniejszego z nich (wyróżnionego przez twórców filmu pokazną łysiną) nauczono kręcić korbką i z wyczuciem opuszczać igłę na płytę. Do urządzeń tych i dobiegających z nich dźwięków mieliby oni taki

stosunek jak hodowani przez odrażających Morloków Eloje do głosu „mówiących pierścieni” w książce *Wehikul czasu* i w pamiętnym filmie nakręconym na jej podstawie w latach 60. ubiegłego wieku. Tym niemniej jednak, podobnie jak młodszy od nich o kilkanaście pokoleń mieszkańcy Hawajów, zasadniczo mogliby oni w sprzyjających okolicznościach, po zaspokojeniu głodu i innych życiowych potrzeb, oddać się bezinteresownej kontemplacji czy to złożoności mechanizmu zegarka, czy nawet niepomiernie bardziej skomplikowanej struktury Wielkiej Fugi z XIII Kwartetu, czerpiąc z tego nieznanego im dotąd rodzaj satysfakcji.

Pomysł uważania wszelkich warunków niezbędnych do zrozumienia czym jest X, a więc składowych procesu prowadzącego do zrozumienia X, ewentualnie warunków powstania X, czy wreszcie okoliczności jego percepcji, za składniki sensu, czy istoty samego X ma oczywistą heglowską proveniencję (patrz Dyżurny Greps Podstawowy o związku wszystkiego ze wszystkim, a w szczególności sztandarowe hasło, że prawda jest całością)⁶. Przy okazji prowadzonych tu rozważań można się przekonać czy to raczej staranne rozróżnienie poruszanych tu kwestii, czy też może dokładne wymieszanie ich w dialektycznym kociołku pomaga cokolwiek zrozumieć.

W skrytykowanej i słusznie odrzuconej koncepcji muzyki jako szczególnego rodzaju języka kryją się pewne założenia, które – jak się zdaje – po ich rozróżnieniu i odpowiednim zinterpretowaniu mogą jednak zostać zaakceptowane. Nie budzi wątpliwości to, że system znaków uważany za język musi posiadać właściwą sobie

⁶ Hegel jest duchowym ojcem wszelkiego rodzaju „kontekstualizacji” filozoficznych stanowisk i teorii. Do jakich absurdów prowadzi tego rodzaju podejście, można się przekonać chociażby z niedawno opublikowanej książki poświęconej „fenomenowi” prawdy: B. Tuchańska, *Dlaczego prawda?* oraz recenzja tej książki: M. Rosiak, *Eintopfergericht czyli epistemologiczna hermeneutyka socjolo-historycznego całokształtu*, [w:] *Kolokwia platońskie: Fajdros*, „Lectioes et Acroases Philosophicae” 2003, t. VI, nr 2, s. 291–309, to samo w sieci: http://www.forumfilozoficzne.org/images/czytelnia/ROSIAK_Eintopfergericht.pdf (dostęp: 22.04.2014).

składnię (zasady tworzenia wyrażeń złożonych) i semantykę (zasady odnoszenia się znaków do tego, co oznaczane). Nikt nie będzie też kwestionował tego, że istnieją pewne zasady komponowania muzyki, które stanowią odpowiednik językowych zasad składniowych. Sama składnia jednak nie czyni jeszcze języka – można precyzyjnie opisać zasady łączenia ze sobą klocków LEGO, ale nikt nie będzie wyciągał stąd wniosku, że powstałe zgodnie z owymi zasadami konstrukcje cokolwiek wyrażają. Oczywiście, można tego rodzaju całościom znaczenie przypisać, ale to byłaby właśnie ewentualna semantyka LEGO, która nie zawiera się w samych zasadach konstrukcyjnych. Eduard Hanslick, określając muzykę jako „ruch form dźwiękowych”, upatrywał istoty muzycznego piękna właśnie w oryginalnym wykorzystaniu zasad organizacji materiału dźwiękowego, negując zarazem relewancję wszelkich, w ten czy inny sposób ustanowionych, możliwych semantycznych odniesień muzyki.

Uznając tezę o nieistotności takich semantycznych odniesień, należy jednak strzec się przed pochopnym jej uogólnieniem polegającym na negowaniu wagi jakichkolwiek transcendentnych odniesień muzyki. Krok taki, co można mu zasadnie zarzucić, czyni w swojej rozprawie Hanslick. Zgadza się z tym, że dla muzyki („muzycznego piękna”) nie jest istotne zachodzenie konwencjonalnych odniesień typu znak-znaczone i że nie ma też miejsca żadne naturalne (oparte nie na konwencji, a na przykład na podobieństwie) transcendentne odniesienie tworców muzycznych, nie należy z góry przekreślać możliwości, że muzyka odsyła wrażliwego słuchacza poza obręb swych immanentnych treści. Słuchacz niezorientowany w teorii form muzycznych może, słuchając wykonania *Symfonii Patetycznej* Czajkowskiego wychwycić coś więcej, niż tylko szereg wpadających w ucho melodii. Nie będą to jednak detale formalnej konstrukcji tej poruszającej kompozycji. Będzie to raczej pewne całościowe odczucie szczególnej atmosfery, którą to dzieło przywołuje, a którą tylko w bardzo nieprecyzyjny sposób można oddać słowami takimi jak fatum, walka, tęsknota i ostateczna klęska, czy też innymi, o zbliżonym znaczeniu.

Niektóre z tych słów (w danym razie – „tęsknota”) wyrażają uczucia, ale nie powinno nas to zmylić, sama muzyka bowiem nie tyle wyraża to czy inne uczucie, ile przywołuje pewną specyficzną aksjologiczną aurę bytu, na którą takie czy inne uczucia są emocjonalną reakcją. Gdy mówimy o nieopanowanej radości emanującej z kody Beethovenowskiej *Leonory III*, rozmarzeniu, jakim tchnie I część *Sonaty Księżycowej*, czy o tragizmie marsza żałobnego z *Eroiki*, to winniśmy przyznać rację Hanslickowi, że kompozycje te, rozumiane jako współbrzmienia i progresje, nie zawierają, same z siebie, bezpośrednich czy pośrednich odniesień do jakichkolwiek partykularnych sytuacji (wyzwolenia spod ucisku tyranii, czulego sam na sam kochanków, czy oplakiwania klęski), bądź też do wiążących się z właśnie wymienionymi uczuć uczestników (nieokiełznana radość, miłosna namiętność, rozpacz). Jednakże muzyka, która nas głęboko porusza (a takiej przede wszystkim chcemy słuchać), nie porusza nas z uwagi na swą złożoną budowę formalną, której możemy sobie przecież w ogóle nie uświadamiać. Działa ona na nas w ten sposób, że jakoś nam uprzytamnia, odsłania przed nami, nieprzeczuwany na co dzień fundamentalny aksjologiczny aspekt całości, której częścią jesteśmy. O takiej właśnie aksjologicznej perspektywie całości stworzenia mowa jest w Gen. 1, 31: „I widział Bóg wszystkie rzeczy, które był uczynił: i były bardzo dobre”⁷. W marszu żałobnym z *Eroiki* nie chodzi przecież o tę czy inną wojenną porażkę Napoleona, ale o generalnie nieodłączną od ludzkiej kondycji klęskę, ponoszoną w walce z przeciwnościami losu. Nie idzie przy tym o przedstawienie sytuacji, w której indywidualum, czy idea, ponoszą porażkę, ale o odczucie przez słuchacza szczególnej aksjologicznej aury tego rodzaju sytuacji – jej tragizmu. Aurę tę można też jakoś lepiej lub gorzej opisać słowami, lecz opis taki nie zastąpi doświadczenia, na które otwieramy się w obcowaniu ze sztuką. To sztuka bowiem, a w szczególności muzyka, otwiera nam perspektywę na ten aksjologiczny

⁷ Cyt. za: *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim wielbnego ojca Jakuba Wujka SJ, wyd. III poprawione, Kraków 1962.

aspekt całości bytu, który w codziennym zaaferowaniu życiowymi partykulariami pozostaje przez nas, niczym muzyka sfer niebieskich, niezauważony. To być może miał na myśli Beethoven, wygłaszając swą sławną opinię dotyczącą rewelatorskiej natury muzyki: „*Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie*”⁸.

Podobną funkcję dzieła sztuki miał na względzie Roman Ingarden, pisząc w sławnym § 48. *Das literarische Kunstwerk* o jakościach metafizycznych i ich ukazywaniu w dziele sztuki⁹. W odróżnieniu od Ingardena, który skądinąd we wskazanym ustępie dokonuje szeregu niezwykle wnikliwych wglądów, nie sądzę, by dzieło sztuki, a w szczególności dzieło muzyczne, ukazywało tylko swego rodzaju bytowo niesamoistną replikę jakości metafizycznych¹⁰. Uważam, że dzieło sztuki raczej odsłania odbiorcy owe jakości w ich cielesnej samoobecności, otwiera nam ono bowiem szerzej oczy na rzeczywistość. I z tym właśnie, być może, wiąże się rozważana przez Ingardena kwestia „prawdziwości” dzieła sztuki¹¹.

Bliski temu stanowisku jest pogląd na muzykę, jakiemu dał wyraz Schopenhauer, twierdząc w § 52. swego głównego dzieła, że sztuka ta odsłania nam (Schopenhauer pisze: „odbija”) rzecz samą w sobie – czystą wolę, a więc ostateczną podstawę rzeczywistości¹². Z tym ostatnim stanowiskiem, którego, jak łatwo zauważyć, nie da się utrzymać, nawet w zmodyfikowanej postaci¹³, wiąże się pewna uwa-

⁸ A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd 3, Leipzig 1923, s. 219; także: W. Hulewicz, *Przybliża Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Kraków 1959, s. 171. Słowa te przytacza Bettina Brentano w liście do Goethego, nie ma pewności, czy Beethoven faktycznie je wypowiedział.

⁹ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 368–377.

¹⁰ Tamże, s. 372.

¹¹ Tamże, s. 381–382.

¹² Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 398

¹³ Dość choćby zauważyć, że uniwersalną formą wszelkich utworów muzycznych jest czasowe następstwo brzmień, czasowość zaś jest formą

ga zasłużonego muzykologa, Carla Dahlhausa. Konstatuje on słusznie, że jeśli Schopenhauer trafnie ujmuje istotę zarówno muzyki, jak i samej rzeczywistości, to „metafizyczna godność” muzyki okazuje się „całkiem dwuznaczna”. Wtedy bowiem to, co muzyka „odbija”, to „ślepa, splątana wola i popęd”, a nie platońska idea Dobra¹⁴. Ukazywanie tego rodzaju podstawy rzeczywistości nie dziedziczyłoby jednak przecież aksjologicznie negatywnego nacechowania właściwego temu, co ukazywane. Jakość metafizyczna rzeczywistości może mieć charakter negatywny – tym większa jest wartość medium, które umożliwi spojrzenie tej prawdzie w oczy. Wielka sztuka nie musi być konsolacją, o czym przypominają takie arcydzieła muzyki XX w. jak *Wozzeck* Albana Berga, czy – jeśli ograniczyć się do obszaru muzyki absolutnej – I koncert skrzypcowy Szostakowicza.

Jeśli zgodzimy się uznać zarysowaną powyżej fundamentalną funkcję muzyki, którą można określić jako ewokacyjną czy też epifaniczną, to w świetle tego ustalenia można wyraźniej uświadomić sobie, jakim nieporozumieniem jest uznawanie muzyki za rodzaj języka. Istotą objawienia, o jakim mówił w przytoczonej wyżej sentencji Beethoven, nie jest forma językowej wypowiedzi – jest nią doświadczenie tego, co objawione. Wypowiedź, z samej swej istoty, choć może nakierowywać na doświadczenie, nie może go jednak zastąpić. Tekst znany pod nazwą *Objawienia św. Jana* nie jest objawieniem, ale jedynie relacją z niego, a jego lektura nie pomaga czytelnikowi w osobistym doznaniu objawienia, o którym mowa. Jeśli percepcja muzyki może „otwierać bramę świadomości”, ukazywać niedostrzegane w codziennym życiu aksjologiczne aspekty całości tego, co istnieje, to umożliwi ona objawienie we właściwym sensie, które obywa się bez pośrednictwa języka. Rzec można, że dzieło muzycznego geniuszu pełni w takim objawieniu rolę katalizatora.

wyłącznie zjawisk, nie może więc „odbijać”, czy w jakikolwiek inny sposób reprezentować czasowej rzeczy samej w sobie, podobnie jak nieprzerwanego umysłu nie mogą reprezentować żadne przestrzenne modele.

¹⁴ Zob. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 51.

Powyższa teza nie jest właściwie niczym więcej, jak próbą najbardziej elementarnego opisu obcowania z muzycznymi arcydziełami takimi jak: muzyka sakralna starego Bacha, oratoria Haendla, najlepsze opery Mozarta, jego wielkie koncerty fortepianowe z okresu wiedeńskiego, *Eroika* czy Symfonia *Niedokończona*, *Missa solemnis*, koncerty Brahmsa, VIII i IX Symfonia Brucknera, pieśni Mahlera. Zwłaszcza zaś, przynajmniej dla piszącego te słowa, funkcję objawienia tego, co niewyrażalne w słowach, pełni cykl ostatnich kwartetów Beethovena. Czy i w jaki sposób opisany fenomen można wyjaśnić, to sprawa inna i – jak mawiał Roman Ingarden – wymagająca osobnego zbadania.

Rozdział 4

ULISSES JAMESA JOYCE'A W PERSPEKTYWIE FILOZOFII TRANSCENDENTALNEJ

Po upływie niemal wieku od ukazania się I wydania *Ulisse* (1922) obsceniczny bądź skatologiczny charakter licznych jego epizodów przestał już szokować, choć ich nagromadzenie nadal może odstręczać czytelnika¹. Spotykane tu i ówdzie tłumaczenia,

¹ Sam autor nie miał wątpliwości co do obsceniczności swego dzieła – przyznawał to w liście do przyjaciela, F. Budgena z 16 sierpnia 1921 r. Zob. J. Joyce, *Listy*, wybór i przeł. M. Ronkier, t. II, Kraków 1986, s. 54. W godny uwagi sposób scharakteryzował wrażenia wzbudzone przez lekturę *Ulisse* amerykański sędzia J. M. Woolsey, który w roku 1933 miał zdecydować o dopuszczalności wydania książki w USA: „*Ulisses* w wielu miejscach działa niewątpliwie na czytelnika trochę jak środek przeczyszczający” (R. Ellmann, *James Joyce*, przeł. E. Krasieńska, Kraków 1984, s. 583). Współcześni Joyce'owi intelektualiści podzielili się w kwestii oceny książki, ale jej zwolennicy pozostawali długo w mniejszości. Virginia Woolf nazwała książkę „wulgarnym dziełem proletariackiego samouka” (tamże, s. 469); G. B. Shaw pisał: „nie znajduję nic interesującego w tych jego infantylnych, klinicznych i niepoahamowanych wypróżnieniach i gazach, które są jego zdaniem godne wspomnienia” (tamże, s. 508); D. H. Lawrence, sam będący autorem skandalizującego *Kochanka Lady Chatterley*, wygłosił opinię, że „ostatnia część [*Ulisse*] jest najohydniejszym, najbardziej bezwstydnym świństwem, jakie kiedykolwiek napisano. [...] To jest plugawe” (tamże, s. 542). C. G. Jung, do którego Joyce zwrócił się o pomoc w związku ze schizofrenią swojej córki i któremu następnie zadedykował *Ulisse*, potraktował autora i jego dzieło jako przypadek kliniczny. (C. G. Jung,

do których uciekał się także sam autor, że książka ta wiernie oddaje całokształt kondycji współczesnego człowieka, wydają się nieporozumieniem². Kronikarska skrupulatność opisu nie jest wartością estetyczną, w przeciwnym razie świątynią sztuki nie byłby Luwr, lecz Muzeum Figur Woskowych Madame Tussaud. Jest zresztą rzeczą wiadomą, że język z natury swej nie jest w stanie skopiować rzeczywistości, choćby tylko w jakimś jej nieznacznym fragmencie czy aspekcie. Estetyczna wartość tzw. realistycznego opisu w dziele literackim, np. sianokosów w *Annie Kareninie* (cz. III, rozdz. V), polega na zdolności wywoływania u czytelnika iluzji rzeczywistości, nie zaś na usiłowaniu stworzenia mechanicznej kopii tej ostatniej, co jest z góry skazane na porażkę. Zarzut tego rodzaju stawiał autorowi *Ulissesa* jego rodak, również pisarz, George Moore: „To absurd wyobrażać sobie, że można cokolwiek osiągnąć próbując zarejestrować każdą poszczególną myśl i odczucie jakiegoś człowieka. To nie jest sztuka, to tak, jakby ktoś próbował naśladować londyńską książkę

Ulysses: A Monologue, New York 1977, passim). Joyce zrewanżował mu się opinią, że Jung to szarlatan (J. Joyce, dz. cyt., t. 2, s. 51). Nawet entuzjastycznie nastawiony do *Ulissesa* Ezra Pound niepokoił się „dupologiczną obsesją” jego autora (R. Ellmann, dz. cyt., s. 395).

² Richard Ellmann, autor fundamentalnej monografii *James Joyce*, przytacza słowa Joyce’a, jakie ten miał wyrzec w odpowiedzi na zarzut, że jego książki nie wypada czytać: „Skoro nie wypada czytać *Ulissesa* – odrzekł Joyce – to nie wypada żyć” (tamże, s. 477). Słowa te zdają się świadczyć, że autor uważał swoje dzieło za wierny obraz, a być może wręcz wydobyte kwintesencji, współczesnego mu życia. Zauważmy na marginesie, że pisarz najwyraźniej wyciągnął tu pochopny wniosek, iż wartości właściwe dla opisu rzeczywistości nie różnią się od wartości przysługujących jej samej – to oczywista nieprawda. Zasłużony tłumacz *Ulissesa* na język polski, Maciej Słomczyński, wyraża w posłowniu do swego przekładu pogląd, że „Joyce rozumował jak realista, którym był aż do najmniejszego drobiazgu” (J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 827). Posuwa się on wręcz do określenia Joyce’a mianem „największego realisty w dziejach ludzkości” (tamże).

telefoniczną”³. Określał on w związku z tym Joyce'a mianem kogoś w rodzaju „Zoli bez piątej klepki”⁴.

Zwolennik realistycznej interpretacji *Ulissesa* mógłby jednakże oponować, że pedantyczność opisu perypetii pana Leopolda Blooma w dniu 16 czerwca 1904 r. nie była dla pisarza celem samym w sobie, lecz jedynie środkiem. Jakiż to cel mógł mieć on więc na uwadze? W klasycznym już dziś dziele z zakresu filozofii literatury, jakim jest *Das literarische Kunstwerk*, Roman Ingarden stawia tezę, iż zasadniczą funkcją literackiego dzieła sztuki jest ukazanie czytelnikowi szczególnego rodzaju jakości, nazywanych przez niego metafizycznymi⁵. Jakości te charakteryzuje następująco:

W codziennym naszym życiu, nastawionym na drobne praktyczne cele i ich urzeczywistnienie, stosunkowo rzadko zdarzają się sytuacje, w których objawiają się tego rodzaju jakości. [...] Aż wreszcie pojawia się dzień – jak dar łaski – w którym z nic nieznaczących i niezauważonych na razie przyczyn, z przyczyn zresztą zazwyczaj ukrytych, rodzi się „zdarzenie”, które spowija nas i świat dokoła nas się rozpościerający jakąś przedziwną, nie dającą się opisać atmosferą. Jakakolwiek mogłaby być jej szczególna jakość, straszliwa czy zachwycająca, aż do zupełnego urzeczenia i zapomnienia o sobie, ona to sprawia, że dane zdarzenie odcina się od powszedniej szarzyzny dni świetnym przepychem barw i staje się punktem szczytowym naszego życia. I nie ma przy tym znaczenia to, czy u jego podłoża leży wstrząs nielitościwie zbrodniczego mordu, czy też duchowa ekstaza w ujednieniu się z Bogiem. Te, od czasu do czasu pojawiające się jakości „metafizyczne” – tak je bowiem pragnę nazywać – są tym, co nadaje życiu naszemu wartość „przeżycia”, i tym, za czego tajemniczym, konkretnym objawieniem się w naszym życiu żyje w nas utajona tęsknota, kryjąca się poza wszystkimi naszymi działaniami i czynami. Powoduje ona nami bez względu na to, czy chcemy, czy

³ R. Ellmann, dz. cyt., s. 470.

⁴ Tamże.

⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 371.

nie. Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje⁶.

Wydaje się, że w świetle tego, co Ingarden pisze o jakościach metafizycznych, można je rozumieć rozmaicie. Stwierdzenie, iż objawienie jakości metafizycznych, czy też one same, „stanowi szczyt i zarazem największą głębię tego, co istnieje”, znajduje swe rozwinięcie w innym ustępie:

Oznaczają się one [jakości metafizyczne – M.R.] jeszcze tym, że w nich [...] odsłania się nam „głębszy sens” życia i bytu w ogóle, więcej: że sam ten zazwyczaj ukryty „sens” one właśnie konstytuują. Przy ich ujrzaniu odsłaniają się nam głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeczuwamy. [...] W ich ujrzaniu i realizacji w obcowaniu z nimi, sami zstępujemy w praźródła bytu. [...] one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci⁷.

W tym rozumieniu jakości metafizyczne wydają się być najbardziej fundamentalną charakterystyką rzeczywistości, stanowiąc bezpośrednie określenie jej ostatecznej podstawy. Jako takie, są one zasadniczym celem dociekań filozoficznych, co Ingarden przyznaje, stwierdzając, że „Tęsknota ta [za kontemplacją jakości metafizycznych – M.R.] [...] jest [...] ostatecznym źródłem [dążenia do – M.R.] poznania filozoficznego”⁸.

Z takim jednak rozumieniem jakości metafizycznych wydaje się kolidować inna ich charakterystyka, do której Ingarden przywiązuje nie mniejszą wagę. Oto pisze on, że

W ich swoistej postaci nie dadzą się one określić w sposób czysto rozumowy (jak np. pewne twierdzenie matematyczne lub jego dowód); można je jedynie z o b a c z y ć wprost, chciałoby się powiedzieć, jakby

⁶ Tamże, s. 368 i n.

⁷ Tamże, s. 369 i n.

⁸ Tamże, s. 371.

w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji. Tylko wtedy udaje się uchwycić ich specyficzny, swoisty charakter, nie dający się z niczym porównać ani całkowicie wiernie opisać, jeżeli po prostu i pierwotnie żyjemy w danej sytuacji [...] Są one nam właśnie wówczas najbardziej bliskie, najżywiej i najosobistej dane, gdy się nimi pierwotnie wcale nie zajmujemy⁹.

I dodaje: „wówczas, gdy świadomie zmierzamy do ich zobaczenia lub przynajmniej biernie oczekujemy ich realizacji i oglądania, wtedy właśnie nie pojawiają się”¹⁰. Filozofia jest przecież jednak właśnie zamierzonym i – co więcej – rozumowym poszukiwaniem wyjaśnienia rzeczywistości oraz próbą dokonania jego wiernego opisu. Z przytoczonych właśnie ustępów zdaje się natomiast wynikać, że, po pierwsze, jakości metafizyczne są jedynie jakościami pewnych szczególnych sytuacji, a więc nie są fundamentalne w sensie ontycznym, po drugie zaś, że są one w zasadzie niedostępne opisowi, a ich poznanie ma charakter *quasi*-mistyczny, a przynajmniej niekomunikalny co do swej treści.

Wydaje się, że Ingardenowi chodzi raczej o ten ostatni sposób rozumienia terminu „jakości metafizyczne” – zgodnie z nim są to jakości charakteryzujące w rozmaity sposób różne sytuacje i ich człony składowe, przy czym jakości te nie są dane w powszednim doświadczeniu, ukazują się natomiast w szczególnych, nie dających się kontrolować okolicznościach, wywierając tym na odbiorcy – zapewne nie bez związku ze wspomnianym szczególnym kontekstem ukazywania się – piorunujące wrażenie. Zwykło się w takich przypadkach mówić, że ujrzało się dane wydarzenie w zupełnie nowym świetle, że doznało się olśnienia itp. Ingarden ma chyba rację, że tego rodzaju olśnień i związanych z nimi silnych wzruszeń poszukujemy w literaturze pięknej, zwłaszcza w jej najcelniejszych utworach. Można jednak dyskutować, czy rzeczywiście w każdym wypadku treść takich objawień pozostaje niekomunikowalna. W niektórych

⁹ Tamże, s. 369.

¹⁰ Tamże, s. 370.

przynajmniej wypadkach daje się ona chyba zupełnie dobrze zwerbalizować, co jednak nie dotyczy już emocjonalnego doznania, jakie towarzyszy takiemu szczególnemu doświadczeniu. I może to właśnie szczególne emocje towarzyszące doznaniu jakości metafizycznych są tym, co wzmaga nasze pragnienie doświadczenia tych ostatnich. Jeśliby tak było, to myliłby się Ingarden, twierdząc, że w dziele sztuki poszukujemy sposobności do „spokojnej kontemplacji jakości metafizycznych”, „jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku”¹¹. Doświadczenie sztuki nie byłoby jakimś *ersatzem* doświadczenia jakości metafizycznych, ale ich doświadczeniem we własnej osobie.

Rozważmy jako przykład *Pana Tadeusza*. Atmosfera, jaka spowija świat przedstawiony w tym arcydziele nie da się oczywiście przedstawić w krótkim opisie, ale spróbujmy przyjrzeć się choć jednemu krótkiemu ustępowi poematu i na jego podstawie zbadać, jak w nim wygląda zajmująca nas kwestia. Weźmy pod uwagę sławny koncert żab (ks. VIII, w. 37–50)¹², będący częścią „dziwnej muzyki wieczoru” – jej to opisem rozpoczyna poeta kolejną księgę poematu. Mamy tu porównanie odgłosów kumkania żab do podwójnego chóru, którego brzmiące na przemian głosy tworzą fascynujący efekt dźwiękowy: „W obu stawach piały żab niezliczone hordy,/ Oba chorey zgodzone w dwa wielkie akordy./ Ten fortissimo zabrzmiał, tamten nuci z cicha,/ Ten zdaje się wyrzekać, tamten tylko wzdycha”. Miłośnikowi muzyki może się tu przypomnieć wstępny chór z Bachowskiej *Pasji wg św. Mateusza*: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen”, choć rzecz jasna Adam Mickiewicz nie mógł do niego nawiązywać¹³.

¹¹ Tamże, s. 371.

¹² A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, wyd. 8, Wrocław 1980.

¹³ Co prawda, na krótko przedtem, nim przystąpił on „na paryskim bruku” do pisania *Pana Tadeusza* (rok 1832), miało miejsce pamiętne berlińskie wykonanie *Pasji wg św. Mateusza* pod dyktando Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego (1829), w setną rocznicę jej lipskiej prapremiery – zapoczątkowało ono renesans muzyki Bacha. Wśród słuchaczy był m.in. Hegel, ale nie Mickiewicz.

Pospolite i bardzo niepoetyckie stworzenia, jakimi są żaby, zostały tu podniesione do rangi współwykonawców kunsztownej kompozycji. Ich chór poprzedzały „szmery musze i ptaszęca wrzawa”, a wszystko to rozgrywało się na tle zapadającego zmierzchu: „[...] niebo, które zdawało się zniżać,/ Ścieśniać i coraz bardziej ku ziemi przybliżać,/ Aż oboje, skrywszy się pod zasłonę ciemną/ Jak kochankowie, wszczęli rozmowę tajemną”. Poeta maluje obraz, w którym zjawiska atmosferyczne (przyroda nieożywiona) i odgłosy istot żywych tworzą zróżnicowaną, lecz harmonijną jedność. Budzi to nieuchronnie skojarzenie ze Skriabinowskim *Poematem ognia* – kompozycją, w której wykonaniu, oprócz orkiestry i chóru, bierze jeszcze udział urządzenie tworzące efekty barwne (*clavier à lumière*). Przychodzą też na myśl monumentalne późnoromantyczne symfonie Antona Brucknera, które kompozytor ten uważał za wyraz kosmicznej kontemplacji (nie przypadkiem ostatnią z nich opatrzył „dedykacją”: „dem lieben Gott”).

W krąg tej wszechobejmującej jedności włączają się mimowolnie ludzie: „[...] i Sędzia i goście ze dworu/ [...] / Zasiadają na przyzbach wysłanych murawą;/ Całe grono z posępną i cichą postawą/ Pogląda w niebo [...]”. Mamy tu więc koniec końców przedstawienie jedności człowieka i przyrody, która to jedność daje o sobie znać w sposób szczególny pod wieczór, w sielskim otoczeniu, gdy dobiegają końca dzienne zatrudnienia ludzi. Wzmaga się za to wtedy i staje bardziej zauważalna, aktywność innych stworzeń, lepiej widoczne stają się też zmiany związane z dziennym ruchem Słońca (zapadający zmrok). Dla podkreślenia harmonijnego związku wszystkich tych naturalnych zjawisk ze sobą nawzajem i z człowiekiem, poeta dokonuje ich antropomorfizacji: niebo i ziemia przyrównane zostają do pary tulących się do siebie kochanków, żaby do chóru, bądź do ustawianej w ogrodach tzw. harfy Eola – instrumentu, którego struny są wprawiane w drgania przez powiewy wiatru, ptaki z kolei do członków orkiestry (skrzypków, basistów, perkusistów), owady zaś do jeszcze innego stworzonego przez człowieka instrumentu – szklanej harmoniki. Pojawiający się wtedy nastrój uspokojenia i jakby wtopienia się w otaczającą przyrodę nie jest ni-

czym niezwykłym – znają go nawet mieszcuchy, byle tylko dbały o to, żeby od czasu do czasu wypocząć na łonie przyrody. Sam zwrot „łono przyrody”, odniesiony do miejsca wypoczynku, przywodzi na myśl wspomniany tu nastrój.

Zasługą poety jest wyraziste unaocznienie czytelnikowi przedstawionej sytuacji. Może do tego dojść dzięki temu, że zostaje ona przedstawiona w niezwykłych – wzrokowych, akustycznych, czy innego jeszcze rodzaju – wyglądach. Wyglądy te pobudzają wyobraźnię czytelnika przez to, że poeta ucieka się do zaskakujących porównań (na przykład monotonne z natury rzeczy kumkanie żab przyrównane zostaje do brzmienia podwójnego chóru wykonującego kunsztowną kantatę). Porównanie skutkuje stworzeniem pomiędzy jego członami odniesienia ukazującego owe człony w nowym oświetleniu. Podobnie, jak zestawienie ze sobą kontrastujących barw tworzy nową jakość barwną, niesprowadzalną do prostej sumy zestawionych składników, tak stosowane przez poetę porównania stwarzają nową, a tym samym niezwykłą, atmosferę, w której ukazują się czytelnikowi człony porównania. Warto podkreślić, że nie musi to wcale polegać na odsłanianiu temu ostatniemu jakichś skrytych dotąd przed nim aspektów rzeczy. Żabi chór jest w istocie chórem tylko z nazwy – nie brzmią w nim żadne „akordy”, nie może on ani „wzdychać”, ani „skarżyć się żałości”. „Muzykalność” żab to fikcja, niemniej fikcja intrygująca, pobudzająca wyobraźnię tego, kto został zaskoczony podobnym porównaniem¹⁴.

Poeta niekiedy sam demaskuje fikcję, którą był uprzednio stworzył. Czyniąc podmiotem owej demistyfikacji jedną z postaci literackich, dokonuje frapującego, zwłaszcza dla fenomenologa, zabiegu osadzenia owego przejścia z poziomu fikcji do realności w ramach fikcji wyższego rzędu, czyli świata przedstawionego w poemacie. Tak ma się sprawa w scenie pierwszego spotkania Hrabiego z Zosią.

¹⁴ O tego rodzaju sytuacji mówi znane porzekadło: *Se non é vero, é ben trovato*. Można jednak stanąć na stanowisku monistycznym, zgodnie z którym wszystko wiąże się ze wszystkim – wtedy porównania, o których mowa, będą odnosić się do związków mających miejsce w rzeczywistości.

Hrabia, jako natura bardzo poetyczna, bierze początkowo widzianą z pewnego dystansu Zosię za pełną nimfę, następnie – już z bliska – za więzioną w ukryciu księżniczkę (ks. III, w. 113–124), wreszcie za „różę rozkwitłą wśród lasów” (w. 156)¹⁵. Zosia z kolei, niczym naiwny czytelnik, słucha z zainteresowaniem potoku poetycznej wymowy Hrabiego: „[...] z rozweselonym słuchała obliczem./ Jak dziecię lubi widzieć obrazki jaskrawe/ I w liczmanach błyszczących znajduje zabawę,/ Nim rozezna ich wartość, tak się słuch jej pieści/ Z dźwięcznymi słowy, których nie pojęła treści” (w. 126–129). Jednak w następstwie zupełnie niepoetycznego odezwania się Zosi w przedmiocie drobiu, Hrabia uświadamia sobie, że jego domniemanie było zupełnie chybione: „Niestety, mało znalazł! nadto się spodziewał!/ [...] / Tyle wdzięków w tajemnej nimfie upatrywał,/ W tyle ją cudów ubrał, tyle odgadywał!/ Wszystko znalazł inaczej” (w. 173–179).

Nie jest jednak wykluczone, że inne literackie porównania mogą doprowadzić do ukazania czytelnikowi faktycznych, niesfingowanych właściwości przedmiotów przedstawionych, nawet gdyby miały to być jedynie pewne cechy względne tych ostatnich. W języku potocznym mamy często do czynienia z tego rodzaju funkcją pełnioną przez porównanie, np. w zwrocie „chłop jak dąb” – ten lapidarny skrót wyraża fakt, że chodzi o człowieka słusznego wzrostu i potężnej postury. Oto pierwszy z brzegu przykład z naszego poematu: „[...] strzelcy, obróciwszy do lasu dwórurki,/ Patrzą Wojskiego: ukląkł, ziemię uchem pyta;/ Jako w twarzy lekarza wzrok przyjaciół czyta/ Wyrok życia lub zgonu milej im osoby,/ Tak strzelcy, ufni w sztuki Wojskiego sposoby,/ Topili w nim spojrzenia nadziei i trwogi.” (ks. IV, w. 583–588). Można tu na marginesie zauważyć, że nawet w tak niewyszukanej, zdawałoby się, analogii, poeta uciekł się, zaskakując czytelnika, do swego rodzaju kontrapozycji składowych członów porównania: myśliwi oczekują na sygnał Wojskiego,

¹⁵ Notabene słowa, w których Hrabia zwraca się do Zosi są Mickiewiczowską parafrazą sceny spotkania Odyseusza z Nauzyką w przekładzie L. Siemieńskiego.

że niedźwiedź się zbliża, niczym na znak lekarza, że chory będzie żył, a przecież dla niedźwiedzia sygnał ten jest zapowiedzią rychłej śmierci. „Jest! jest!” Wojskiego, to sygnał śmierci dla niedźwiedzia, ale zarazem słowa ożywiające nadzieję myśliwych na sukces łowów.

W konkluzji przeprowadzonych tu pomocniczych analiz nad różnymi funkcjami pełnionymi w literackim dziele sztuki przez warstwę przedmiotów przedstawionych rzecz można, iż niesłuszna wydaje się Ingardenowska teza sprowadzająca tę funkcję jedynie do ukazywania jakości metafizycznych (w wyanalizowanym tu sensie). Teza ta jest za silna, lecz można by argumentować, że jest to funkcja choć nie jedyna, to jednak w pewnym sensie najważniejsza – a to dlatego, że dzieła, w których się ona realizuje, stanowią szczyt literackich osiągnięć. Funkcji takich jest jednak więcej – może w szczególności chodzić o ukazanie świata przedstawionego w złudnej, choć frapującej perspektywie, ale także na przykład o wydobywanie na jaw pewnych jego kompromitujących aspektów, jak to ma choćby miejsce w niezapomnianych *Przygodach dobrego wojaka Szwejka*.

Wracając do kwestii realizmu *Ulissesa*, należy zwrócić uwagę na to, iż zamiarem jego autora było przeprowadzenie rozległej analogii między jednym, detalicznie opisanym, dniem z życia niewyróżniającego się niczym szczególnym mieszkańca Dublina z początków XX w. a przygodami Odyseusza. W korespondencji dotyczącej *Ulissesa* Joyce posługiwał się nazwami jego osiemnastu epizodów odnoszącymi ich treść wprost do *Odysei*¹⁶. Biorąc pod uwagę to autorskie zamierzenie, można zrozumieć niesłychaną detaliczność opisu wydarzeń w dniu 16 czerwca 1904 r. jako efekt swego rodzaju kondensacji perypetii Odyseusza w trakcie jego wieloletniej wędrówki, do przebiegu wypadków w czasie jednej jedynej doby. Przytrafiające się panu Leopoldowi Bloomowi, jak również Stefanowi Dedalusowi, przygody nie są zbyt spektakularne (może z wyjątkiem tych, które spotykają ich obu z okazji odwiedzin w przybytku Belli Cohen), jest więc jasne, że zestawienie ich z fantastycznymi przygodami Odyse-

¹⁶ J. Joyce, *Listy*, wybór i przeł. M. Ronikier, t. II, Kraków 1986, s. 17.

usza ma służyć raczej podkreśleniu rażącego kontrastu, niż podobieństwa między nimi, a skoro tak, to czytelnik może spodziewać się raczej czegoś w rodzaju historii Don Kichota, niż, powiedzmy, Eneasza.

Ulisses jest swego rodzaju parodią Homerowej epopei i ów prześmiewczy charakter służy radykalnej krytyce kondycji człowieka współczesnego. Jego fabuła ma miejsce w roku 1904, a powstanie przypada na lata 1915–1922¹⁷, a więc na czasy katastrofy kończącej definitywnie *la belle époque* i na okres po niej następujący, o którym marszałek Ferdynand Foch miał wypowiedzieć w roku 1920 prorocze słowa: „To nie pokój – to zawieszenie broni na dwadzieścia lat”¹⁸. Joyce – jak można sądzić – dał w *Ulissesie* sarkastyczny wyraz swemu pogładowi na upadek człowieczeństwa, którego był świadkiem. Tak dalece niesatysfakcjonujący portret człowieka współczesnego, jaki odmalował autor w postaciach protagonistów swojej wielkiej powieści, jest wyrazem jego głębokiego pesymizmu w kwestii natury ludzkiej. Nieporozumieniem byłoby więc dopatrywanie się w Bloomie cech nobilitujących, czy w każdym razie wyróżniających go pozytywnie, jak czyni to autor znakomitej skądinąd biografii Joyce'a, Richard Ellmann¹⁹.

Mogłoby się okazać rzeczą interesującą porównanie Leopolda Blooma z bohaterem innej wielkiej powieści powstałej też w następstwie katastrofy Wielkiej Wojny i prawie w tym samym czasie, co *Ulisses*: *Przygód dobrego wojaka Szwejka*. Można bowiem odnieść

¹⁷ Zob. tamże, t. 1, s. 261 oraz L. Crispi [dokładny przypis bibliograficzny znajduje się w bibliografii do rozdziału 4].

¹⁸ www.historiedumonde.net/Ferdinand-Foch.html (dostęp: 18.11.2015).

¹⁹ „Homerowskiemu Ulissesowi odjęto [w postaci Blooma – M.R.] część jego krzepy, zachowując jednak jego zasadnicze walory – roztropność, inteligencję, wrażliwość i dobrą wolę” (R. Ellmann, dz. cyt., s. 321). „Bloom jest tak harmonijny, jak kwiat” (tamże, s. 322). „[Joyce] postanowił uczynić Blooma człowiekiem miłym, a nawet w swej pospolitości szlachetnym” (loc. cit.).

wrażenie, że Ellmann skłonny jest pojmować postać Blooma, przy wszystkich wchodzących w rachubę różnicach okoliczności, jako swego rodzaju niezmobilizowanego Szwejka. Nie sposób podejmować w tym miejscu obszernej analizy porównawczej, weźmy więc pod uwagę dla przykładu jedynie jedną parę względnie analogicznych sytuacji, w jakich ukazują się czytelnikom Leopold Bloom i Józef Szwejk. Szwejk udaje się na polecenie zwierzchności do domu publicznego po podporucznika Duba i nie wdając się w ceregiele z jego kierownictwem oraz personelem, skłania spitego podporucznika do powrotu do macierzystej jednostki. Przy tej okazji raczy się zamówionym, lecz niedopitym przez Duba jarzębiakiem (t. III, rozdz. 4). Bloom, mając na oku Stefana Dedalusa, którego napotkał w „domu Horne’a” (klinice położniczej), udaje się wraz z całą jego kompanią do przybytku Belli Cohen. Jego pobyt tam to kulminacyjny epizod *Ulisses*. Choć Joyce opatrzył go epitetem „Circe”, epizod ten bardziej przypomina Noc Walpurgi. W jego trakcie Bloom przechodzi długi proces traumatycznych przeżyć na granicy jawy i halucynacji, jawią się mu postacie ojca samobójcy i zmarłego wkrótce po urodzeniu syna, z drugiej zaś strony ma on wizję rozpasanego aktu cudzołóstwa, jakiego dopuszcza się żona w jego własnym domu. Sam jest przy tym niewyobrażalnie fizycznie sponiewierany przez Bellę Cohen. Zanim jeszcze to nastąpi, Bloom wyznaje jej, co następuje: „Rozłożysta niewiasto. Ogromnie pożądam twej władzy nade mną. Jestem wyczerpany, porzucony, już niemłody. Stoję, żeby użyć porównania, przed głównym urzędem pocztowym ludzkiego życia, trzymając w ręce nie nadany list. A na skrzynce pocztowej pisze: za późno”²⁰. Wyznaje w ten sposób, że nie zdolawszy nadać autonomicznego sensu swemu życiu („nadać list”), poddaje się bez sprzeciwu biegowi („władzy”) wypadków. Bella staje się tu personifikacją losu, który nim poniewiera.

Zasadniczą różnicę pomiędzy oboma protagonistami widać gołym okiem. Obaj działają w okolicznościach rozpadu moralnego

²⁰ J. Joyce, *Ulisses*, s. 557.

i społecznego ładu – w roku 1915 rozpad ten jest już faktem dokonanym i ma zasięg powszechny, a w roku 1904 są to dopiero jego nierzucające się w oczy zaczątki, przejawiające się jeszcze raczej lokalnie, w myśleniu jednostki, w kręgu jej rodziny czy znajomych. O ile Szwejk nie daje się wciągnąć w wir tej katastrofy i wychodzi cało ze wszystkich tarapatów, mimo swojej głupkowatości, a może raczej właśnie dzięki niej, to Bloom jest całkowicie pogrążony w zamęcie, jaki go otacza. Co prawda udaje mu się wyprowadzić Stefana z burdelu i zapobiec pobiciu go przez pijanych żołdaków, ale trzeba pamiętać, że robi to w nadziei nawiązania z Dedalusem bliższej znajomości, co jak wiadomo nie dochodzi do skutku. Szwejk jest rodzajem katalizatora, który doprowadza do ujawnienia niedorzeczności wojennych poczynań, Bloom natomiast jest biernym składnikiem reakcji rozkładu toczącego cywilizację. Nie jest w stanie utrzymać zdrowych relacji nawet w wąskim kręgu własnej rodziny – Molly oddaje się kochankom dlatego, że Bloom od ponad dziesięciu lat nie wypełnia swoich małżeńskich obowiązków²¹. Między małżonkami nie ma też więzi „umysłowej”, czyli emocjonalnej i intelektualnej²². Bloom żyje ze świadomością, że to on jest przyczyną rozkładu więzi rodzinnych we własnym domu – wyrazem tego jest powracająca po wielokroć w jego świadomości prasowa reklama konserwy mięsnej: „Jaki jest dom bez Morela Marynaty Mięsnej?/ Nieszczęsny./ Z nią – szczęścia przybytkiem”²³. W przeciwieństwie do tego, wkład Szwejka w wysiłek wojenny c.k. monarchii działa jednoznacznie demobilizująco. Jest to co prawda również wpływ o charakterze destrukcyjnym, ale działanie to wywierane jest nie na naturalne więzi rodzinne i społeczne, lecz na patologiczne stosunki panujące w instytucjach służących celom militarnym. To, że Szwejk w żadnym stopniu nie przyczynia się do wysiłku wojennego, stwierdza sam autor już w słowie wstępnym powieści: „On nie podpalił świątyni

²¹ Tamże, s. 771.

²² Loc. cit.

²³ Tamże, s. 82. „Marynata mięsna” (w oryg. *Potted meat*) jest oczywiście aluzją do stosunku seksualnego.

bogini w Efezie, jak to uczynił ten cymbał Herostrates, aby się dostać do gazet i do czytanek szkolnych. To wiele”²⁴.

Porównanie Blooma do Odyseusza nie nobilituje tego pierwszego, lecz wręcz przeciwnie – jeszcze dobitniej ukazuje jego nędzę. Jest to więc nie tyle porównanie, co przeciwstawienie. Bloom to antyteza Odyseusza, jego nieudana imitacja. W tej perspektywie nie może dziwić, że pewne epizody *Ulissesa* wykazują nikłe lub wręcz żadne podobieństwo do przygód Odyseusza, a te, które takie podobieństwo wykazują, wydają się mieć karykaturalny charakter. W Homerowej *Odysei* bohater wyrusza spod Troi i po pokonaniu wielu przeszkód, dociera do rodzinnej Itaki. Część tych przygód poznajemy tylko w retrospekcji, gdy Odyseusz opowiada je na dworze króla Alkinoosa. Ta część akcji *Odysei*, która dotyczy bezpośrednio Odyseusza, rozpoczyna się od jego rozstania z nimfą Kalipso. W *Ulissese* Bloom rozpoczyna i kończy swoją wędrówkę w tym samym punkcie – u boku własnej małżonki, która co prawda doznała w międzyczasie pewnej metamorfozy – zdążyła go zdradzić z Bujnym Boylanem; stawia to ją z kolei w jaskrawym kontraście do Homerowej Penelopy. Powrót Blooma do domu w niczym nie przypomina podróży jego pierwowzoru z wyspy Ogygii do Itaki. Jego wysiłki na rzecz „usynowienia” Stefana kończą się fiaskiem, gdy tymczasem Telemach odnajduje ojca.

Za przykład fragmentu *Ulissesa*, w którym nawiązanie do *Odysei* ma niedwuznacznie karykaturalny charakter, niechaj posłuży epizod XIII: *Nausikaa*, nawiązujący do VI pieśni Homerowego eposu. Odpowiednikiem feackiej królowny jest parweniuszka Gerty MacDowell. Zachwytowi Odyseusza urodą Nausikai odpowiada masturbacja Blooma sprowokowanego ukazaniem mu przez Gerty swoich majtek. Ten „bielizniany” wątek nawiązuje oczywiście do tego, że Nausikaa jest przez Odyseusza zastana podczas prania bielizny. Najbardziej dotkliwym szyderstwem z pretensji Gerty do wyróżniania się z grona

²⁴ J. Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, Warszawa 1957, s. 5.

przyjaciółek, jeśli nie urodzeniem, to przynajmniej dystyngowanymi manierami i urodą, jest ujawniony pod koniec sceny na wybrzeżu jej fizyczny defekt – utykanie. Cały epizod XIII napisany został w stylu parodiującym ckliwą manierę powieści dla pensjonarek.

Kolejny, XIV epizod Ulissesa rozgrywa się w klinice położniczej i ma w intencji autora stanowić nawiązanie do przygody Odyseusza i jego załogi na wyspie, gdzie pasły się stada boga Heliosa (pieśń XII, w. 263–458)²⁵. Na wyspie tej towarzysze Odysa zmuszeni są pozostać dłużej, z uwagi na niepogodę, która uniemożliwia im żeglugę. Gdy kończą się im zapasy żywności, podczas snu Odyseusza zarzynają bydło poświęcone Heliosowi, mimo że zostało im to surowo zakazane.

W „domu Horne'a” mamy scenę biesiadną. Na zewnątrz szaleje burza. Te dwa elementy sytuacji nawiązują do przygody Odyseusza i jego towarzyszy na wyspie Heliosa. Jednakże wydaje się, że konsumpcja połączona z panującą na zewnątrz niepogodą to o wiele za mało, aby można było dopatrywać się zachodzenia nienaciąganych analogii między obydwoma ustępami. Towarzysze Odysa uczują w pobliżu łąk, na których pasie się bydło Heliosa, a dokładnie ta jego część, która nie została przez nich zarżnięta. Kompani Stefana biesiadują zaś w sąsiedztwie ciężarnych i położnic. Badacze dopatrują się tu analogii polegającej na tym, że zarówno bydło Heliosa, jak i brzemienność, nazywana wszak „stanem błogosławionym” są tym, co poświęcone. Z pewnością to nie feministki wpadły na trop takiej analogii, czy jednak tłumaczy ona cokolwiek oprócz samej siebie?

Epizod XIV *Ulissesa* stanowi przede wszystkim wielorakie nawiązanie do okresu kobiecej ciąży: jego akcja rozgrywa się w klinice położniczej, rozmowy tam obecnych toczą się wokół kwestii związanych z płodnością (tak ludzką, jak i bydłą), jego styl ewoluuje, jego segmentacja odpowiada trzem trymestrom i dziewięciu miesiącom ciąży. Kwestia powstawania i narodzin człowieka jest więc tu

²⁵ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wyd. X, pierwsze nowe zupełne, Wrocław 1992.

sprawą główną. Nie ma ona żadnego odpowiednika we wskazanym fragmencie pieśni XII czy w jakimkolwiek innym fragmencie *Odysei*. O czyje narodziny może tu chodzić? Bloom wspomina w tym epizodzie swego zmarłego w niemowlęctwie synka i zaczyna odczuwać potrzebę roztoczenia opieki nad Stefanem, którego spotyka w gronie biesiadników: „a oto sir Leopold, który z lędźwi swych potomka męskiego nie miał, wejrzał nań, na syna przyjaciela swego [Simon Dedalus, ojciec Stefana, jest znajomym Blooma – M.R.], i zaparł się w bólu swym, radość swą minioną wspominając, a jako smucił się, że zbrakło mu syna o tak wielkich cnotach (jako że wszyscy mu znaczne przymioty przyznawali), w nie mniejszej mierze troską był o młodego Stefana zdjęty, który żył rozwiązłe w kompaniji owych nicponi, a przymioty swe z kurwami przetracał”²⁶. Można więc wysunąć przypuszczenie, że chodzi tu o swego rodzaju duchową adopcję Stefana (który nic o tym nie wie) jako przybranego syna Blooma. To ten ostatni przechodzi przyspieszoną ciążę symboliczną – dojrzewa w nim wola adopcji. Okazuje się tym samym, że rozważany tu epizod nie ma właściwie, mimo nadanego mu przez Joyce’a tytułu roboczego (*Oxen of the Sun*) i mimo tego, że miejscami jest w nim faktycznie mowa o bydłe, nic wspólnego z *Odyseją* – Bloom przeżywa w nim stany ducha niewykazujące żadnej analogii z przygodami Odyseusza. Zestawienie jego dojrzewania do myśli o adopcji Stefana z toczącymi się równolegle rozmowami o fizjologii rozrodu bydła i ludzi sprowadza jego pragnienie do statusu fizycznego popędu.

W kolejnym epizodzie całe towarzystwo przenosi się z domu Horne’a do burdelu Belli Cohen – jest to próba, jakiej zostaje poddany Bloom w nowej roli przybranego ojca. Próby tej nie przechodzi on pomyślnie – udaje mu się co prawda wyrwać Stefana spod zasięgu czarów Belli-Kirke, ale ten – jak pokazują kolejne epizody – nie reflektuje na zaoferowaną sobie opiekę. Znowu okazuje się, że dla Blooma jest już „za późno” – nie sposób usynowić, to znaczy ukształtować na swoje podobieństwo, dorosłego człowieka.

²⁶ J. Joyce, *Ulisses*, s. 420.

Przedstawiony tu fragment interpretacji *Ulissesa* współgra z wymową innego wybitnego dzieła tej epoki – poematu *Wydrążeni ludzie* (1925) T. S. Eliota²⁷. Zacytujmy jego początek w przekładzie Czesława Miłosza: „My, wydrążeni ludzie/ My, chochołowi ludzie/ Razem się kołyszymy/ Głowy napelnia nam słoma/ Nie znaczy nic nasza mowa/ Kiedy do siebie szepczemy/ Głos nasz jak suchej trawy/ Przez którą wiatr dmie/ Jak chrobot szcurzej łapy/ Na rozbitym szkłe/ W suchej naszej piwnicy”²⁸. Wspólny im jest zupełny pesymizm w przedmiocie ludzkiej natury, choć autor *Ulissesa* wyraża to stanowisko w sposób znacznie bardziej elokwentny od poety. Można byłoby się w związku z tym zastanowić, czy warto było pisać liczącą prawie tysiąc stron powieść²⁹, której lektura grozi nieprzygotowanemu czytelnikowi w wielu miejscach niekontrolowanymi reakcjami organicznej natury (zob. przyp. 1, s. 243), skoro dość zbliżoną prawdę poeta zdołał wypowiedzieć znacznie zwięźlej i w mniej obrazoburczy sposób.

Joyce nie ogranicza się jednak do lakonicznej konstatacji braku zdrowych więzi międzyludzkich we współczesnym społeczeństwie. Głównym tematem swej powieści czyni podjętą przez Leopolda Blooma próbę nawiązania takiej bliskiej więzi ze Stefanem Dedalusem. W tym zamiarze tkwi właściwa analogia dzieła Joyce'a do *Odysei*. Nie jest to próba powrotu do własnego domu, gdzie Bloom może znaleźć tylko zdradzającą go żonę, której nie kocha, ale próba powrotu do duchowego „domu” – stanu sprzed rozpadu indywidualnych i społecznych więzi, które spajają prawdziwą wspólnotę. Być może zresztą, taki wiek złoty ludzkości nigdy nie istniał i Bloom

²⁷ T. S. Eliot był redaktorem pisma „The Egoist”, które opublikowało w roku 1919 fragmenty *Ulissesa* jeszcze przed ukazaniem się jego wydania książkowego. Ellman podaje, że *Ulisses* zrobił na Eliocie „głębokie wrażenie” i zainspirował jego poezję (R. Ellmann, dz. cyt., s. 469).

²⁸ T. S. Eliot, *Poezje*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 91.

²⁹ Wydanie pierwsze *Ulissesa* liczy 732 strony – wspomina to autorowi C. G. Jung w swojej recenzji.

podjmuje – w miarę swych indywidualnych możliwości – próbę stworzenia dopiero takiej więzi z drugim człowiekiem. Biorąc pod uwagę klęskę, jaką kończą się jego usiłowania, bo powrót do żony jest w istocie powrotem do punktu wyjścia jego usiłowań – jest to powrót na wyspę Kalipso albo raczej do Kirke, która definitywnie czyni z niego wieprza, biorąc więc to pod uwagę, należy uznać *Ulissesa* za wielką antytezę *Odysei*, nie zaś za jej paralełę, jak twierdzą krytycy³⁰.

Przy założeniu realistycznej interpretacji *Ulissesa* głównym problemem i stopniowo odsłaniającym się celem wędrówek Blooma po Dublinie jest, jak już o tym była mowa, potrzeba nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Bloom jest Żydem, a więc Wiecznym Tułaczem niemogącym nigdzie zapuścić korzeni. Jest religijnie indyferentny, nic więc nie wiąże go z rodzimą tradycją. Z żoną, choć ta też jest żydowskiego pochodzenia (przez matkę) nie ma duchowej więzi, jest zresztą niewysokiego mniemania o kobietach w ogóle³¹. Jego syn zmarł wkrótce po urodzeniu, co stało się przyczyną rozpadu więzi małżeńskiej (syndrom Henryka VIII, który pozbywał się żon niemogących dać mu syna). Gdy Bloom przypomina sobie słowa ducha z *Hamleta*, to jest to wyraz nurtującej go potrzeby znalezienia

³⁰ Richard Ellmann twierdzi, że Joyce zakładał, niejako na wzór Nietzschego, „wieczne powroty” wydarzeń, a więc kołową wersję czasu: „rzeczywistość może przybierać tylko pewne formy, niezależnie od tego jak bardzo staramy się nią manipulować: koło rulety zatrzymuje się raz po raz na tych samych numerach; każda istota i każda rzecz miota się w nieustannym ruchu, ale możliwości tego ruchu są ograniczone” (R. Ellmann, dz. cyt., s. 486). Z tezą tą można się zgodzić, z tym jednak, że przypadki Blooma i przygody Odyseusza nie są tego ilustracją. Wieczne powroty są raczej kolejnymi porażkami na drodze do osiągnięcia harmonii w stosunkach między ludźmi. Gdy zapytamy, jaka pierwotna zasada uniemożliwia osiągnięcie takiej harmonii, będziemy musieli jej szukać poza czasem wiecznych powrotów, a tym samym zdamy sobie sprawę ze zjawiskowości czasu. Jest to punkt wyjścia do „transcendentalnej” interpretacji *Ulissesa*, którą zamierzam przedstawić.

³¹ J. Joyce, *Ulisses*, s. 715–717.

duchowego dziedzica, który odpowie na jego wezwanie i w ten sposób pozwoli mu zakończyć tułaczkę w poszukiwaniu bratniej duszy.

Myśl ta nie jest od razu wyraźnie uświadamiana przez bohatera – z rana zajęty jest on jeszcze korespondencyjnym flirtem z niejaką Martą *alias* Peggy Griffin³²; wcześniej jeszcze, kupując wiktuały na śniadanie, spogląda pożądliwie na służącą z sąsiedztwa³³. Jego poszukiwania seksualnego zaspokojenia kończą się, jak o tym już była mowa, wieczornym aktem samogwałtu w epizodzie XIII, co może być odczytane jako zapowiedź, że jego pragnienie nawiązania duchowego związku ze Stefanem również pozostanie niespełnione. Z drugiej jednak strony obu protagonistów łączy wyobcowanie z macierzystego otoczenia, co wydawałoby się sprzyjać możliwości nawiązania przez nich bliższego kontaktu ze sobą nawzajem. Stefan wychował się w katolickiej rodzinie, ale gwałtownie neguje tę religijną tradycję. Bloom pochodzi z rodziny węgierskich Żydów, później przyjmował chrzest i to zarówno protestancki, jak i katolicki, lecz nie czuje się związany ani z religią swoich przodków, ani z chrześcijaństwem.

W momencie rozpoczęcia się akcji powieści obaj protagoniści nie utrzymują kontaktów towarzyskich, ale znają się od kilkunastu lat, to jest od czasu, gdy Stefan był jeszcze małym dzieckiem³⁴. Istnieją pewne oznaki, że niewykluczone jest nawiązanie przez nich wzajemnego duchowego związku, obaj bowiem są jednostkami wykorzenionymi. Co prawda, Stefan obraca się w kręgu swoich znajomych, jednak feralnego dnia nie ma gdzie nocować, a jego ojciec wyraża się krytycznie o jednym z bliższych jego kompanów, Malachi Mulliganie³⁵. W dniu, w którym rozgrywają się powieściowe wypadki, Bloom spostrzega Stefana z okna powozu wiozącego go na pogrzeb znajomego, Paddy'ego Dignama³⁶, a więc w momencie zbliżającego się ostatniego pożegnania zmarłego. Można to chyba

³² Tamże, s. 85, por. tamże, s. 489.

³³ Tamże, s. 65 i n.

³⁴ Tamże, s. 709.

³⁵ Tamże, s. 97.

³⁶ Loc. cit.

potraktować jako sygnał, że mająca nastąpić później w ciągu tego feralnego dnia próba zbliżenia się do Stefana spali na panewce. Kolejną różnicą, jaka ich dzieli, jest to, że w odróżnieniu od Blooma, który nie wzdraga się uczestniczyć w ceremonii pogrzebowej znajomego, Stefan odmówił prośbie umierającej na jego oczach matki o modlitwę za konających³⁷. Później obaj protagoniści ocierają się, rzecz można, o siebie w pomieszczeniach biblioteki publicznej, gdzie Stefan toczy erudycyjną dysputę o Szekspirze ze znajomymi literatami, a Bloom pojawia się, aby przeglądać archiwalne numery lokalnej prasy³⁸. Ten kontekst również sugeruje niepowodzenie próby kontaktu – Stefan to intelektualista, któremu Bloom nie może zaimponować, a przecież relacja syna do ojca zakłada pewną wyższość tego drugiego. Jeśli nie jest ona oparta na naturalnych podstawach (rodzicielstwo), to powinna zakładać pewnego rodzaju wyższość duchową, która jednak nie ma tu miejsca. Jednym z symptomów tego jest zachowanie się obu mężczyzn nad brzegiem rzeki: Stefan tworzy poezję, a Bloom oddaje się masturbacji. W bibliotece z kręgu znajomych Stefana pada nieprzychylna Bloomowi uwaga o jego pochodzeniu: „Parch! zawołał Buck Mulligan./ Podskoczył i porwał wizytówkę./ – Jak on się nazywa? Mojsiek? Bloom”³⁹ (to zachowanie zdaje się potwierdzać nieprzychylną opinię ojca Stefana o Mulliganie). Jeśli trzymać się analogii między dysputą w bibliotece a Scyllą i Charybdą, to Stefan, usiłujący obronić swoją interpretację Szekspira przed zarzutami starszych i cieszących się większym autorytetem kolegów, jest w sytuacji Odyseusza, który w momencie przemykania się między morskimi potworami byłby skwapliwie przyjął zaoferowaną mu wówczas pomoc. Ze strony Blooma tego rodzaju wsparcie jednak nie nadchodzi i nadejść nie może. Stefan jest absolwentem uniwersytetu i stypendystą dopełniającym swą erudycję w Paryżu, Bloom natomiast ma jedynie średnie wykształcenie⁴⁰.

³⁷ Tamże, s. 9.

³⁸ Tamże, s. 215 i n.

³⁹ Tamże, s. 216.

⁴⁰ Tamże, s. 712.

Wymienione tu zajścia zdają się już zawczasu sygnalizować, że zanim jeszcze Bloom zaczął poważnie rozważać ewentualność „adopcji” Stefana, zamiar taki był już i tak nie do zrealizowania. Aby potwierdzić to przypuszczenie, dokonajmy zestawienia innych powieściowych zaszłości, które zdają się mieć zbliżoną wymowę. Stefan wita nowy dzień, wchodząc po schodach na szczytowy taras wieży Martello, gdzie pomieszkuje ze swoimi znajomymi, Bloom natomiast, wstawszy z małżeńskiego łóżka, schodzi po schodach do kuchni. Jest to zapowiedź jego katabazy, jaką odbędzie w drugiej części powieści (epizody IV–XV). Obaj, poruszając się, w metaforycznym sensie, w przeciwstawnych kierunkach, spotkają się na krótko, aby rozejść się nieodwołalnie. Bloom wraca do ciepłego łóżka, gdzie śpi Molly, zataczając w ten sposób pełny krąg⁴¹, Stefan udaje się bladym świtem na wędrowkę w poszukiwaniu nowego schronienia. To ich zbliżanie się do siebie i przelotne spotkanie, po którym oddalają się od siebie, przypomina ruch planet na niebie, które podążając swoimi torami, spotykają się niekiedy w tak zwanej koniunkcji i znowu rozchodzą. Spotkanie takie jest jednak nie tylko przejściowe, ale i pozorne – planety ukazują się w ten sposób jedynie obserwatorowi patrzącemu na nie z powierzchni Ziemi, w rzeczywistości mogą się wcale do siebie nie zbliżać. Astronomiczne uwagi Blooma, między innymi o ruchach ciał niebieskich, znajdujemy w epizodzie XVII (*Itaka*)⁴². Tamże – dla kontrastu, który, jak powiedzieliśmy, jest za-

⁴¹ Powrót do domu jest dla Blooma niczym innym jak pozostawianiem na stałe tej samej, niechcianej orbicie, której ciałem centralnym jest jego niekochana żona. Stefan, wyruszając o świcie w nieznaną, jest w gruncie rzeczy w lepszej od niego sytuacji, bo ma przynajmniej szansę, że spotka go coś nowego. Niemogący się wyrwać ze swojego zakłętą kręgu Bloom przypomina Kafkowskiego geometrę K., który bezskutecznie usiłując dostać się na zamek, też tylko zatacza wokół niego kolejne kręgi. Jeden i drugi w swoich jałowych wysiłkach zupełnie nie przypomina Odyseusza, który po wypełnieniu podjętego zadania wraca szczęśliwie w rodzinne strony, aby zażyć upragnionego spokoju.

⁴² J. Joyce, *Ulisses*, s. 729–733.

sadniczym chwytem kompozycyjnym w powieści – mamy wzmiankę o oddaniu moczu przez obu bohaterów, przy czym: „Trajektorie ich [...] były niejednakowe: Blooma była dłuższa, [...] Stefana była wyższa”⁴³. A zatem, w oczach widza, który oglądałby to z boku, trajektorie te przecinały się, niczym tory ruchu planet na nieboskłonie i niczym drogi, jakimi podążali obaj protagoniści (droga starszego z nich była „dłuższa”, droga poety za to – „wyższa”).

Czytelnik postawiony wobec wszystkich tych okoliczności, które stają na przeszkodzie planom Blooma, może jednak mieć pewne wątpliwości, które da się wyrazić krótkim pytaniem: cóż z tego? Istotnie – to, że Bloom wybrał sobie jako obiekt swych starań osobę, która z takich czy innych powodów nie ma ochoty nawiązać z nim bliższych kontaktów, jest okolicznością dość banalną i na pewno nie zasługującą na to, aby rozwódzić się nad nią na siedmiuset z górą stronach. Jeśli nawet nie znał on nikogo, z kim mógłby wiązać nadzieję na nawiązanie bliższej więzi intelektualnej i uczuciowej, to – rzecz by można – jest to jego osobisty i partykularny problem, z którego nie wynika dla innych nic godnego uwagi. Bloom, będąc osobą o dość ograniczonych horyzontach intelektualnych, chce objąć swoim patronatem młodego ambitnego poetę – jest to zupełnie nieporozumienie. Pomysł, aby przedstawić kryzys cywilizacji poprzez trywialne perypetie nic nieznaczącej jednostki zasługiwałby na wrzucenie ramion i mógłby o takim kryzysie świadczyć jedynie w tym sensie, że jego *exemplum* stanowiłby raczej sam autor tego rodzaju pomysłu. Niektórzy czytelnicy *Ulissesa* stawiali książkę taki właśnie zarzut – że autor rozdyma do kolosalnych rozmiarów obraz zupełnie trywialnych, nic nieznaczących okoliczności: „czy strzyknęło mnie w małym palcu u nogi, czy nie? pyta każda postać pana Joyce’a” – twierdził D. H. Lawrence⁴⁴.

Aby oddalić zarzut trywialności, należałoby wykazać, że perypetie Blooma nie były prostym zbiegiem nic nieznaczących oko-

⁴³ Tamże, s. 734.

⁴⁴ R. Ellmann, dz. cyt., s. 542.

liczności, ale że wynikały z jakiejś fundamentalnej zasady i że to jej właśnie działanie odsłania autor czytelnikom w mało poza tym zajmujących przypadkach niewyróżniającego się niczym szczególnym indywiduum. Uważam, że obok rozmaitych realistycznych interpretacji *Ulissesa* możliwa jest jeszcze jego interpretacja zupełnie odmiennego rodzaju, zawierająca odniesienia do stanowiska filozoficznego, które nie znalazło wcześniej zadowalającego odzwierciedlenia w literaturze pięknej, choć w filozofii nowożytnej spowodowało przewrót na miarę kopernikańskiego. Jest to stanowisko określane mianem filozofii transcendentalnej, które po raz pierwszy zaprezentował u schyłku XVIII w. Immanuel Kant, a które w znaczący sposób rozwinięte zostało w I poł. wieku XX do postaci tak zwanej transcendentalnej fenomenologii przez Edmunda Husserla. Zasadniczy wykład tej ostatniej zawierają *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga I* tegoż autora, opublikowane w roku 1913.

Choć nic nie wskazuje na to, by Joyce studiował Husserlowskie *Idee I*, to jednak pewne, stosunkowo nieliczne co prawda, wątki filozofii transcendentalnej, zapewne zaczerpnięte od Kanta lub neokantystów, zawarte zostały w *Ulissesie explicite*. Już w pierwszej części książki (*Telemachii*), na samym początku epizodu III (*Proteusz*) trafiamy na refleksje Stefana Dedalusa – absolwenta filozofii⁴⁵ – o udziale form poznawczych w spostrzeżeniu zmysłowym. Ta pierwsza wzmianka brzmi jeszcze dość enigmatycznie: „Nieunikniona modalność widzialnego: co najmniej to, jeśli nie więcej, pomyślane poprzez moje oczy. Godła wszystkich rzeczy, które przybyłem tu przeczytać, morska ikra i morskorosty, zbliżający się przybływ i ten butwiejący but. Smarkozielony, błękitnosrebrny, rdzawy: barwne znaki”⁴⁶. Nieco dalej czytelnik otrzymuje pewne wyjaśnienia: „zasłona przestrzeni z barwnymi godłami wrytymi na jej polu. [...] Barwnymi na płaskim: tak, w porządku. Widzę płasko, teraz pomyśl odległość, blisko, daleko, płasko widzę wschód, tył. Ach, spójrz teraz.

⁴⁵ Zob. J. Joyce, *Ulisses*, s. 691.

⁴⁶ Tamże, s. 43.

Cofa się nagle, zamiera w stereoskopie. W mig robię ten trik⁴⁷. Ten wątek, najwyraźniej ważny, powraca jeszcze w epizodzie XV: „Oko dostrzega wszystko płasko. (*Odsuwa zapalną, która gaśnie.*) Mózg myśli: blisko, daleko. Nieunikniona modalność widzialnego⁴⁸.”

Chodzi więc o to, że trójwymiarowa przestrzeń i także przedmioty w niej ulokowane nie są rzeczywistością samą w sobie, ale stanowią efekt myślowego (subiektywnego) ujęcia treści pobudzeń naszych zmysłów. Rozciągające się w dwóch wymiarach pole wrażeniowe wypełnione barwami jest przez umysł (nie przez mózg!) interpretowane jako wygląd struktury trójwymiarowej. Ten sam efekt bywa wykorzystywany w tak zwanym stereoskopie. Na marginesie godzi się odnotować, że w kwestiach filozofii teoretycznej, w szczególności teorii poznania, Stefan przejawia spore pomieszanie⁴⁹. Na przykład w swoich rozważaniach snuty podczas spaceru nad brzegiem rzeki przechodzi natychmiast od wyżej opisanych refleksji do Arystotelesowskiej, a więc realistycznej teorii poznania, która jest nie do pogodzenia z podejściem transcendentalem⁵⁰. Bardziej

⁴⁷ Tamże, s. 55 i n.

⁴⁸ Tamże, s. 586.

⁴⁹ Jako dydaktyk z długoletnim stażem mogę stwierdzić, że wspólnie wśród absolwentów filozofii mają niestety miejsce przypadki jeszcze większych doktrynalnych konfuzji. Nie miejsce tu jednak na dociekanie przyczyn takiego stanu rzeczy.

⁵⁰ Arystoteles, „maestro di color che sanno” (tamże, s. 43) jest, zdaje się, ulubionym myślicielem Stefana (a może i Joyce’a). Wydaje mi się, że doktryna czwórprzyczynowości tego myśliciela została przez Joyce’a zastosowana jako zasada konstrukcyjna jego książki. Ta ostatnia dzieli się na trzy części: *Telemachię*, *Odyseję* i *Nostos*. Pierwsza przedstawia Stefana, który okazuje się (początkowo nieuświadomianą) przyczyną celową aktywności Blooma w dniu 16 czerwca 1904 r. Ostatnia część jest zdominowana przez Molly, reprezentującą w usiłowaniach Blooma element bierny – materię, która jednak nie jest podatna na jego formotwórcze zamiary, co skłania go do wyruszenia na całodzienną wędrowkę po Dublinie. Część środkowa to właściwe przygody Blooma w poszukiwaniu bratniej duszy. Jest to próba znalezienia obiektu, na który mógłby on wyrzucić istotne działanie,

na miejscu jest za to jego wzmianka o „biskupie Cloyne”⁵¹, czyli Berkeleyu, którego subiektywny idealizm, doprowadzony do ostatecznych konsekwencji przez Hume'a, stał się wyzwaniem dla Kanta.

Podczas biesiady w „domu Horne'a” padają słowa, jakimi zwraca się do Stefana jeden z kompanów, być może Malachi Mulligan i które można potraktować jako dewizę transcendentalnej fenomenologii Husserla: „Każdy przedmiot, jeśli wpatrzeć się weń w skupieniu, może stać się bramą prowadzącą do niezniszczalnego eonu bogów. Czy nie sądzisz, że tak jest, Stefanie?”⁵². Rozumienie tego zwrotu jako nawiązania do zabiegu redukcji transcendentalnej – podstawowej operacji prowadzącej do dziedziny czystej świadomości – utrudnia jednak kontekst, z którego zdaje się wynikać, że mówiącemu chodzi o jakieś teozoficzne banialuki: „Theosophos mówił mi to, odpowiedział Stefan, któremu w poprzednim wcieleniu kapłani egipscy odsłoniли tajemnice prawa karmy”⁵³. Niemniej jednak, jest to pewien punkt zaczepienia do interpretacji transcendentalnej, nawet jeśli nie była ona – co bardzo prawdopodobne – zamierzona przez autora.

Inną wskazówką, aby na wypadki opisywane w *Ulissesie* spojrzeć w perspektywie transcendentalnej, a w każdym razie idealistycznej, są słowa ducha starego króla z *Hamleta*, które przemykają Bloomowi przez myśl podczas błąkania się po mieście: „Hamlecie, jestem twego ojca duchem, / Skazanym, aby wędrować po ziemi”⁵⁴. Duch „skazany” aby „wędrować” po ziemi, to – używając Husserlowskiej terminologii – czysta świadomość konstytuująca świat naturalnego nastawienia. Husserl pisze: „Przedmiot realny i świat są

„adoptować” go, a więc przekazać mu własną formę substancjalną (według Arystotelesa rozród polega na udzieleniu materialnemu zarodkowi formy substancjalnej rodzica). Zob. M. Rosiak, *Metafizyczne założenia Arystotelesowskiej doktryny czwórprzyczynowości*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2007, t. XXXV, z. 2, s. 123–146.

⁵¹ J. Joyce, *Ulisses*, s. 55.

⁵² Tamże, s. 448.

⁵³ Loc. cit., zob. też dalej.

⁵⁴ Tamże, s. 164.

tutaj po prostu nazwami dla pewnych prawomocnych sensownych jednostek, mianowicie dla jednostek 'sensu', nazwami odniesionymi do pewnych związków absolutnej czystej świadomości"⁵⁵.

Niekonwencjonalne środki techniki pisarskiej zastosowane przez Joyce'a w *Ulissiesie* wydają się służyć temu, by czytelnik podczas lektury zachował swego rodzaju postawę refleksyjną, tzn. nie zatracił się w świecie przedstawionym w powieści. Słynny monolog wewnętrzny, z którego Joyce robi użytek w swym dziele, pozostaje w wyraźnej analogii do stanu osiąganego przez świadomość w następstwie przeprowadzenia operacji redukcji transcendentnej:

kierujemy swe uchwytyjące i teoretycznie badające spojrzenie na czystą świadomość w jej absolutnie własnym bycie. To ona zatem pozostaje jako owo poszukiwane 'fenomenologiczne residuum', pozostaje, mimo że 'wyłączyliśmy' cały świat ze wszystkimi rzeczami, zwierzętami, ludźmi, z nami samymi włącznie. Właściwie nie straciliśmy nic, lecz zyskaliśmy cały absolutny byt, który trafnie rozumiany kryje w sobie wszystkie transcendensy świata, 'konstytuuje' je w sobie⁵⁶.

Czytelnik nie może też nie zwrócić uwagi na stylistykę utworu, która zmienia się z epizodu na epizod, a nawet ewoluuje w obrębie jednego tylko z nich, jak ma to miejsce w ustępie przedstawiającym biesiadę w „domu Horne'a”. Jeśli bierze się pod uwagę, że w ten sposób autor każdorazowo stara się dostosować styl do przedstawianej treści (dobitną tego ilustrację stanowi np. epizod *Nausikaa*), można byłoby dojść do wniosku, że w ten sposób pragnie on wywołać u czytelnika hiperrealistyczną iluzję obcowania z samą rzeczywistością. Efekt pojawiający się podczas lektury jest jednak zupełnie odwrotny – częste zmiany stylu zwracają na siebie uwagę, co powoduje swego rodzaju *Verfremdungseffekt*, skłaniając czytelnika do permanentnego pozostawania w postawie refleksyjnej.

⁵⁵ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, księga I, przeł. D. Gierulanka, wyd. 2, Warszawa 1975, § 55, s. 170.

⁵⁶ Tamże, § 50, s. 152.

Transcendentalna interpretacja *Ulissesa* wydaje się tłumaczyć daremność poszukiwania przez Blooma *alter ego*. Zgodnie z określeniem Edmunda Husserla transcendentalne badanie problemu związku świadomości ze światem skierowane jest na ujawnienie apriorycznych warunków jawienia się przedmiotu świadomości⁵⁷. Związek taki możliwy jest – zdaniem Husserla – jedynie dzięki temu, że przedmioty są konstytuowane w świadomości transcendentalnej jako intencjonalne korelaty świadomości znaturalizowanej. Krótko mówiąc: przedmiot dany znaturalizowanej świadomości to jedynie rezultat funkcjonowania świadomości transcendentalnej: nie może ona z istoty swej mieć do czynienia z przedmiotami, które istniałyby niezależnie od tej pierwszej. Nie jest to teza spekulatywna, przyjęta jako rodzaj hipotezy, ale stanowisko wypływające wprost z analizy aktu świadomości, w szczególności spostrzeżenia zmysłowego⁵⁸. Jest to, przynajmniej, teza wysoce abstrakcyjna i nietatwa do przyjęcia przez kogoś, kto sam nie przeprowadził dogłębnej analizy aktu spostrzeżenia. Trudno byłoby oczekiwać od Jamesa Joyce'a, że zajmował się tego rodzaju analizami, tym bardziej, że nic nie wiadomo, aby w ogóle interesował się fenomenologią, zwłaszcza w jej radykalnej, transcendentalnej, postaci. A gdyby nawet tak było, to czy i jaki ewentualnie związek mógłby zachodzić między bezowocnymi poszukiwaniami bratniej duszy przez Leopolda Blooma, a Husserlowską analizą spostrzeżenia?

Związek taki istnieje i staje się widoczny, gdy przeniesiemy się z poziomu świadomości funkcjonującej w postawie naturalnej (*naturliche Einstellung*) na poziom świadomości transcendentalnej i jej przeżyć. Krok taki wiąże się z procedurą redukcji transcendentalnej,

⁵⁷ Tamże, s. 278 i n.

⁵⁸ W tej sprawie zob. M. Rosiak, *Noemat jako sens. Problem przedmiotu świadomości w transcendentalnym idealizmie Husserla*, www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/view/1062/pl (dostęp: 28.04.2018); tenże, *Odniesienie intencjonalne i jego przedmiot w perspektywie transcendentalnego idealizmu Husserla*, www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/view/975/pl (dostęp: 28.04.2018), *passim*.

którą Husserl stara się opisać, niezbyt klarownie niestety, w swych *Ideach I* (cz. II, rozdz. 1). Świadomość funkcjonująca w nastawieniu transcendentálním nie ma do czynienia z realnymi, istniejącymi w czasie i przestrzeni, przedmiotami, ale z przeżyciami, w których takie przedmioty się dopiero konstituują. W konsekwencji ona sama dana jest sobie w akcie samorefleksji nie jako „osadzona” w ciele świadomość naturalna, ale jako świadomość „czysta”, niezwiązana z ciałem. Czy czystej świadomości może być dana inna świadomość, mająca swój własny strumień przeżyć? Nie może jej być oczywiście dana żadna psychofizyczna jednostka, skoro ta ostatnia jest ujmowana tylko w postawie naturalnej. A czy może być jej w takim razie dana inna czysta, niezwiązana z ciałem, świadomość?

Świadomość czysta, w odróżnieniu od świadomości znaturalizowanej, nie mając ciała, nie ma też tego, co względem niego zewnętrzne i co mogłoby być dane w zmysłowej percepcji. To „zewnętrzne” niezbędne jest też w procesie komunikacji: swoje myśli komunikujemy za pomocą głosu czy pisma, a te są fizycznymi fenomenami. Nie istnieje sposób bezpośredniego „wnikania” w cudze myśli i świadomość transcendentálne oczyszczona nie ma w tym względzie żadnej przewagi nad znaturalizowaną. Bezpośrednie poznanie cudzych myśli, czy jakichkolwiek w ogóle przeżyć, musiałoby polegać właśnie na ich przeżyciu, co jest oczywistą niedorzecznością⁵⁹. Skoro zaś czysta świadomość nie może, wykraczając poza strumień własnych przeżyć, wtargnąć w inny taki strumień, to można rzec, że skazana jest po wsze czasy na samą siebie. Husserl stwierdza to bardzo dobitnie:

świadomość rozważana w swej ‘czystości’ musi być uważana za pewną w sobie zamkniętą powiazaną całość bytu, za całość bytu absolutnego, w którą nic nie może wtargnąć i z której nic nie może się wymknąć,

⁵⁹ Taką samą niedorzecznością byłoby bezpośrednie przesyłanie komuś swoich przeżyć, jako że do istoty przeżyć należy to, że każde z nich ma swój własny podmiot, od którego nie można go odseparować (choć nie na odwrót).

całość, która nie posiada żadnego przestrzenno-czasowego zewnątrz i sama nie może znaleźć się wewnątrz żadnego przestrzenno-czasowego układu, która od żadnej rzeczy nie może doznać działania przyczynowego ani na żadną rzecz takiego działania wywierać⁶⁰.

Przechadzający się ulicami Dublina Leopold Bloom jest istotą cielesną i świadomą zarazem. W postawie naturalnej, w jakiej niewątpliwie pędzi swój żywot, zdaje sobie sprawę z własnej cielesności i przeżywa na swój sposób cielesność innych ludzi, na przykład swej żony Molly czy Gerty MacDowell. Ta fizyczna rzeczywistość, w ramach której Bloom funkcjonuje, nie jest jednak tym, co istnieje „w sobie”. Tym, co naprawdę istnieje, jest czysta świadomość i jej „naturalistyczne” domniemania, które, nie przeprowadziwszy zabiegu redukcji, bierze ona za dobrą monetę⁶¹. Towarzyszące jej własnym domniemaniom uznanie w bycie (*Seinssetzung*) tego, co domniemane, bierze ona za istnienie niezależnej od niej rzeczywistości. Świadomość znaturalizowana to w istocie czysta świadomość, która w następstwie nieprzeprowadzenia procedury redukcji funkcjonuje w stanie nieświadomości własnych konstytutywnych dokonań, biorąc ich rezultaty za obiektywny byt. Jeśli uznać Blooma – podmiot świadomości znaturalizowanej, który oczywiście nie dokonał zabiegu wzięcia w nawias tezy naturalnego nastawienia, czyli generalnego przekonania, że przedmioty jego zmysłowych spostrzeżeń istnieją

⁶⁰ E. Husserl, dz. cyt., s. 150.

⁶¹ Trudno jest bez popadania w konfuzję wysłowić stosunek między świadomością transcendentalną a znaturalizowaną. Jest to, z jednej strony, ta sama świadomość – Ja żyjące w postawie naturalnej nie jest odrębnym podmiotem świadomości. Z drugiej jednak strony Ja transcendentalne i czysta świadomość nie funkcjonują jako komponenty dające się wyodrębnić w Ja znaturalizowanym. Gdy w następstwie przeprowadzenia redukcji transcendentalnej Ja uświadamia sobie swój transcendentalny status, znika dla niego naturalny świat, którego zresztą tak naprawdę nigdy nie było – było tylko przekonanie o jego istnieniu. Pozostają nadal domniemania przedmiotowe, ale one przecież nie są składnikami domniemywanych przedmiotów.

realnie – za pewien częściowy analogon Ja transcendentalnego, to można niepowodzenie jego prób nawiązania bliższej więzi ze Stefanem uznać za przenośny sposób przedstawienia wyżej wspomnianej niemożności wykroczenia czystej świadomości poza własną sferę.

Poszukiwanie głębokiej, duchowej więzi z drugą osobą jest w jakimś sensie próbą bezpośredniego, źródłowego poznania drugiego podmiotu przeżyć. Próba zrozumienia istotnych powodów niepowodzenia wszelkich prób tego rodzaju jest niczym innym jak próbą dokonania fundamentalnej analizy szczególnego rodzaju aktu intencjonalnego, jakim jest akt poznania. Analiza taka musi doprowadzić do zrozumienia i uznania stanowiska transcendentalnego idealizmu w sensie nadanym mu przez Husserla. Bloom znajduje się na samym początku tej drogi – nie może poznać drugiego Ja, ale gdy się z nim rozstajemy, nie zadał sobie w ogóle pytania o powody tego niepowodzenia. Jego perypetie w zarysowanym tu transcendentalnym ujęciu tracą znamiona trywialności i przypadkowości – okazują się być nieuchronnym następstwem metafizycznego statusu jaźni. Zwróćmy uwagę, że przeprowadzenie zabiegu redukcji transcendentalnej jest zasadniczo zawsze wykonalne dla Ja żyjącego w postawie naturalnej. Nie tylko stosunkowo wąskie grono zaawansowanych czytelników *Idei I* ma kwalifikacje do jego przeprowadzenia. Husserl nie objawił swoim czytelnikom, niczym jakiś gnostyk, żadnej sekretnej doktryny. Pokazał jedynie każdemu – inna sprawa, że zrobił to w dość zagmatwany sposób – jak osiągnąć źródłowe poznanie natury związku świadomości i świata. Bloom, pozostający w stanie naturalistycznego złudzenia, a zarazem w sposób nie do końca uświadomiony dążący do doświadczenia drugiego Ja na pewnym głębszym poziomie – na poziomie, gdzie – o czym nie wie – może on spotkać tylko samego siebie, to postać mająca rysy dramatyczne.

Stanowisko transcendentalnego solipsyzmu jest z jednej strony nieuchronną konsekwencją wyżej wymienionego związku, z drugiej jednak strony jest to stanowisko, z którym – z oczywistych powodów – trudno się pogodzić. Nawet tak bezkompromisowy myśliciel, jakim był Edmund Husserl, wzdragał się przed jego jednoznacznym uznaniem, jak o tym świadczą jego rozważania w *V Medytacji kar-*

tezjańskiej. Zajmuje ona prawie tyle miejsca, co wszystkie poprzedzające ją *Medytacje* razem wzięte. Medytacja ta, jak stwierdza autor na samym jej początku, jest właśnie próbą odparcia zarzutu transcendentnego solipsyzmu⁶², przy czym dodaje on, że jest to zarzut bardzo poważny. Husserl przyznaje, że

w przypadku doświadczenia [drugiego – M.R.] człowieka [...] do źródłowej prezentacji nie dochodzi [...] samo Ja Innego, jego przeżycia, same doznawane przez nie przejawy, [...] nie dochodzi do prezentacji nic z tego, co zawiera się w samej jego własnej istocie. Gdyby taka prezentacja miała miejsce, gdyby to, co określa własną istotę tego Drugiego dostępne było w sposób bezpośredni, stanowiłoby wówczas zaledwie moment mojej własnej istoty, a w konsekwencji sam Inny nie byłby czymś różnym ode mnie samego⁶³.

Wywody, które w *Medytacji V* mają uzasadnić możliwość pewnego nie-bezpośredniego doświadczenia *alter ego*, stopniem swojej enigmatyczności dorównują najtrudniejszym stronicom *Ulissesa*. Można by rzec, że *Medytacja V* to zapis wędrówki myśliciela w poszukiwaniu doświadczenia drugiego Ja⁶⁴ i w tym sensie rozważania te stanowią pewien analogon *Ulissesa*. Husserl sądzi, że Ja transcendentne konstytuuje w pierwszej kolejności „świat pierwotnego pochodzenia” (*primordiale Welt*)⁶⁵. Jego składnikiem jest moje ciało, wzięte w sensie ściśle prywatnym, czyli jako to, czego ja i tylko ja doświadczam. Doświadczam też duszy jako czynnika ożywiającego ciało. Dusza jest w szczególności rozumiana jako źródło pewnych zachowań, demonstrowanych przez moje ciało, na przykład uderzania palcami w klawiaturę komputera. Wśród doświadczanych fenomenów trafiają się również ciała, które – w odróżnieniu od mojego

⁶² E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 130.

⁶³ Tamże, s. 160.

⁶⁴ Husserl pisze: „szuka on [filozof – M.R.] drogi prowadzącej od immanencji *ego* ku transcendencji tego Drugiego” (tamże, s. 131).

⁶⁵ Tamże, s. 152 i n., 156.

ciała – nie są Tu, lecz Tam⁶⁶. Dlatego ich doświadczenia nie przeżywam jako doświadczenia mojego ciała – są one Nie-Ja⁶⁷. Wśród nich napotykam ciała, które wyglądają podobnie jak moje własne i które przejawiają ruchy podobne do ruchów mojego ciała. Daje to asumpt domniemaniu, że są to ciała także i w tym podobne do mojego, że są ciałami innych Ja⁶⁸. Owo inne Ja pozostaje jednak zawsze tylko współdomniemane, nigdy nie może być dane w jakościach wypełnionych, we własnej osobie⁶⁹. Jego doświadczenie pozostaje zawsze zapośredniczone przez bezpośrednie doświadczenie ciała. W ten i tylko ten sposób, zdaniem Husserla, jedno *ego* transcendentalne może doświadczać innego *ego* transcendentalnego⁷⁰.

Czy jednak można tu mówić o faktycznym doświadczeniu, niechby i „pośrednim” innego Ja transcendentalnego? Sam Husserl zauważa, że sens przedmiotowy „ciało Innego” może w trakcie jego doświadczenia uzyskiwać w coraz wyższym stopniu jakościowe wypełnienie: ciało to mogę spostrzegać coraz wszechstronniej, w coraz liczniejszych wyglądach, z różnych stron i perspektyw, w coraz to innych interakcjach z otoczeniem. Poznają w ten sposób coraz lepiej cielesne zachowania, które uważam za wyraz czy rezultat współdomniemywanych stanów psychicznych. Wygląd czyjejs twarzy i ton głosu świadczą o nastroju osoby, są jego wyrazem. Samego tego nastroju, czyli stanu psychicznego, jednak nie doświadczam. Spostrzegam czyjeś zachowania, z których wnoszę o typie temperamentu spostrzeganego człowieka, ale samego jego temperamentu doświadczyć nie mogę. Współdomniemywane w takich doświadczeniach psychiczne właściwości osoby nigdy nie uzyskują adekwatnego jakościowego wypełnienia – przyznaje to sam Husserl⁷¹.

⁶⁶ Tamże, s. 172.

⁶⁷ Tamże, s. 157.

⁶⁸ Tamże, s. 163 i n.

⁶⁹ Tamże, s. 161.

⁷⁰ Tamże, s. 224.

⁷¹ Tamże, s. 161.

Sytuacja, z jaką mamy tu do czynienia, przypomina, choć tylko do pewnego stopnia, doświadczenie przedmiotu, o którym wiemy, że należał do bliskiej nam osoby. Ma on dla nas status pamiątki, co polega na tym, że ilekroć nań spoglądamy, czy bierzemy do ręki, ujmujemy go jako przedmiot używany przez wspomnianą osobę. Występuje on dla nas zawsze w aurze należenia do swego niegdysiejszego właściciela – ten ostatni jest wtedy współdomniemany jako posiadacz, choć nie jest i nie może już być bezpośrednio spostrzegany. Był onegdaj spostrzegany w kontekście posiadania przedmiotu, o którym mowa i wytworzyło to asocjację, która nadal funkcjonuje: ilekroć widzę przedmiot, myślę o jego byłym właścicielu i użytkowniku. Czy można mówić w jakimś zmodyfikowanym, osłabionym sensie doświadczenia o „pośrednim” doświadczeniu osoby, po której posiadamy pamiątkę? Raczej nie – właściwe będzie tu raczej mówienie o przypominaniu sobie tej osoby, a przypomnienie zalicza Husserl do aktów, które nie prezentują źródłowo swojego przedmiotu. Podobnie i w przypadku współdomniemania funkcjonującej w ciele psychiki – lepiej jest chyba mówić o kojarzeniu jej z ciałem, niż o jej współdoświadczeniu.

W stosunku do Husserlowskiego opisu współdoświadczenia *alter ego* można zgłosić inne jeszcze zastrzeżenie. Sensy przedmiotowe, jakie domniemywam, myśląc na przykład o swoim ciele, są zupełnie różne od sensów, jakie domniemywam, myśląc o ciele, które nie jest moje. Moje ciało dane mi jest w niepowtarzalnej perspektywie i to zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Z zewnątrz oglądam siebie swoimi własnymi oczyma, ale taki punkt spoglądania na obce ciało jest dla mnie nieosiągalny: Mogę na przykład zajrzeć komuś w oczy, ale nie mogę zajrzeć w oczy sam sobie, mogę obejść obce ciało dookoła, ale nie mogę obejść siebie samego, nie mogę oglądać siebie samego z daleka itd. Od wewnątrz moje ciało dane mi jest we wrażeniach, których nigdy nie dostarczy mi obce ciało – ono nie będzie mnie bolało, nie będzie marzło, nie będzie zmęczone. Ten zasadniczo odmienny sposób dania własnego ciała i ciała, które nie jest moje, uniemożliwia dokonanie pierwotnej asocjacji sensu „moje ciało” z sensem „tamto ciało”. Pewne wyglądy mojego ciała nigdy nie pokryją się z wyglądami innego ciała ani nawet się do nich nie zbliżą i odwrotnie – są takie

wyglądy obcego ciała, które nigdy nie znajdują odpowiedników w wyglądach mojego własnego ciała dla mnie samego.

Niedorzecznością jest mówienie o jednym świecie, który jest wspólnie konstytuowany przez mnogość Ja transcendentalnych. Konstytucja świata obiektywnego dokonuje się w obrębie jednego Ja transcendentalnego, nie zaś dzięki jakiejś „harmonii monad” dysponujących „wzajemnie sobie odpowiadającymi i ze sobą zgodnymi systemami konstytucyjnymi”⁷² i polega na tym, że w określony sposób domniemywa ono sens własnych dat wrażeńowych. Gdyby inne Ja transcendentalne również dokonywało konstytucji świata, byłyby to dwa zupełnie odrębne światy, ukonstytuowane z odmiennych dat przez różne domniemania przedmiotowe. Pierwsze Ja nie wiedziałoby nic o drugim Ja oraz jego świecie i na odwrót. Ja transcendentalne może uświadamiać sobie inne Ja tylko wtedy, jeśli je ukonstytuowało. To drugie, jako konstytuowane w czystej świadomości, nie może być już jednak Ja transcendentalnym. Mówienie o „intersubiektywności transcendentalnej”, która jako jakieś zbiorowe „transcendentalne My” konstytuuje świat obiektywny⁷³, to zupełne nieporozumienie. Świat obiektywny jest tworem konstytucji wysokiego szczebla i jako taki nie jest w ogóle przedmiotem doświadczenia dla Ja transcendentalnego, przedmiot doświadczenia bowiem i doświadczone go Ja znajdują się na tym samym szczeblu konstytucji⁷⁴. Świat obiektywny, badany przez nauki przyrodnicze,

⁷² Tamże, s. 158. Husserl w tym miejscu odcina się werbalnie od Leibniza i jego koncepcji harmonii przedustawnej twierdząc, że (w odróżnieniu od tego ostatniego) nie uprawia „[hipotetycznych] metafizycznych konstrukcji” (tamże, s. 159), ale jego twierdzenie, że koncepcja harmonii monadycznej „wylania się konstytutywnie”, tzn. (zapewne) odsłania się w procesie badania szczebli konstytucji świata obiektywnego, nie wydaje się przekonująca.

⁷³ Zob. tamże, s. 158.

⁷⁴ „Rzecz nie jest niczym izolowanym wobec doświadczonego podmiotu, jak już można było dostrzec na podstawie powyższych uwag o intersubiektywnej konstytucji »obiektywnego« świata rzeczy. Ale oto ten

to z pewnością świat wspólny dla wielu różnych podmiotów, które mogą się komunikować i wymieniać swoimi doświadczeniami. Mogą one ze sobą współpracować w jego poznawaniu, na przykład potwierdzając sobie nawzajem rezultaty swoich spostrzeżeń dokonywanych w obrębie świata. Wszystkie te podmioty jednak funkcjonują w świecie, należą do niego, są więc wraz z nim ukonstytuowane przez Ja transcendentalne, które z kolei nie jest już częścią świata – nie sposób go w obrębie świata napotkać. Podążając drogą redukcji transcendentalnej, można napotkać Ja transcendentalne w sobie samym jako fundament swojego Ja znaturalizowanego, ale fundament ten nie jest częścią składową tego, co w nim ufundowane.

Nieistnienie świata, w którym mogłyby skontaktować się ze sobą różne Ja transcendentalne, zamknięcie każdego z nich w swojej własnej sferze przeżyć, to – rzecz można – ostateczne źródło niepowodzeń człowieka w poszukiwaniu *alter ego*. Gdy Bloom wraca utrudzony całodzienną wędrówką do domu rodzinnego i kładzie się do łóżka obok swojej żony, to nie jest to powrót do duchowego domu, ale pogodzenie się z duchowym osamotnieniem. Rzeczą znaczącą jest sposób, w jaki układa się on w łóżku. Molly uzala się na to w swoim monologu: „nigdy mnie nie przytuli chyba czasem kiedy śpi i to ścisła nie ten koniec mojej osoby nie wiedząc o tym jak przypuszczam kogo obejmuje każdego mężczyznę który całuje kobietę w zadek wyrzuciłabym na śmietnik całowałby nas wszędzie gdzie nie należy tam gdzie nie mamy ani 1 atomu żadnego rodzaju wyrazu tylko te 2 kawały smalcu”⁷⁵. Ułożenie to, wzmiankowane jest także w poprzednim epizodzie XVII: „W jakich kierunkach leżeli słuchaczka i opowiadający?/ Słuchaczka, S. E. by E.: Opowiadający, N. W. by W.”⁷⁶.

doświadczający podmiot sam jest konstytuowany w doświadczeniu jako coś realnego, człowiek albo zwierzę, tak samo jak intersubiektywne społeczności jako społeczności istot żywych” (E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, s. 501 i n.).

⁷⁵ J. Joyce, *Ulisses*, s. 818.

⁷⁶ Tamże, s. 771. W tłumaczeniu M. Słomczyńskiego jest w tym miejscu błąd – przełożył on kierunki oznaczone na 32-rumbowej róży

Charakterystyczna jest też fascynacja Blooma wymienioną wyżej częścią ciała: „Ucałował wonne miękkie miłe miodne melony jej zadu, obie melonomiękkie półkule w ich miłą miodną bruzdę, długim ciemnym nawołującym miodowonnym pocałunkiem”⁷⁷. Czci on, jak się skądinąd dowiadujemy, tę partię kobiecego ciała jako taką, bez względu na jej posiadaczkę: „Dogonić i iść za nią, jeżeli będzie szła powoli, za jej poruszającymi się szynkami. Przyjemnie to widzieć z samego rana”⁷⁸. Posuwa się nawet do odwiedzenia muzealnej galerii rzeźby dla „stwierdzenia obecności lub braku otworu odbytowego w wypadku helleńskich bóstw żeńskich”⁷⁹. Jest to fetyszyzm w czystej postaci – Bloom traktuje kobiety i ich organy w sposób podobny jak „wewnętrzne organy bydła i drobiu”. Kontakt duchowy z tymi pierwszymi uważa za wykluczony.

Czy w przedstawionej tu transcendentalnej interpretacji przypadków Leopolda Blooma wypada poprzestać na stwierdzeniu zupełnej beznadziejności prób ugruntowania sensu ludzkiego istnienia w głębokich interpersonalnych związkach? Realistyczna metafizyka,

wiatrów: SEbE i NWbW jako „południe-wschód-wschód” i „północ-zachód-zachód”. W rzeczywistości chodzi o kierunki: południowy-wschód ku wschodowi i północny-zachód ku zachodowi. Znaczy to, że małżonkowie ułożeni byli równolegle, ale w przeciwnych kierunkach. Przy okazji odnotujmy jeszcze inny błąd tłumacza: Wprowadzający postać Blooma *incipit* epizodu IV: „Pan Leopold Bloom jadał z upodobaniem wewnętrzne organy bydła i drobiu” (tamże, s. 61) błędnie tłumaczy „beasts” (J. Joyce, *Ulysses*, s. 45) jako bydło, co stwarza mylną sugestię, jakoby Bloom unikał spożywania wieprzowiny, a w każdym razie jadał ją „bez upodobania”. Na swoją obronę tłumacz mógłby co prawda przywołać fakt, że w języku polskim brak jest jednego słowa oznaczającego wszystkie bez różnicy czworonożne zwierzęta hodowlane. W epizodzie XVII znajdujemy zestawienie wydatków Blooma i figuruje tam nerka (bez bliższych określeń) (tenże, *Ulysses*, s. 743), którą jadł na śniadanie. Tymczasem w oryginale mamy „pork kidney” [tenże, *Ulysses*, s. 584].

⁷⁷ J. Joyce, *Ulysses*, s. 769.

⁷⁸ Tamże, s. 66.

⁷⁹ Tamże, s. 764.

stanowiąca założenie wszelkich konsekwentnych prób tego rodzaju, jest w transcendentnej perspektywie nie do odzyskania⁸⁰. Pozostaje być może tylko próba poszukiwania jakiegoś nowego rodzaju sensu we wzajemnym powiązaniu tych sensów, które konstytuują rzeczywistość. Nie chodzi o sens świata jako sumy zjawisk, który to sens byłby sumą sensów składników świata, ale o jednolity sens powiązanej całości tego, co istnieje, w ramach którego poszczególne sensory przedmiotowe pełniłyby określone podporządkowane funkcje, zyskując tym samym swoje uzasadnienie.

Dla lepszego zrozumienia, można powołać się na Artura Schopenhauera – myśliciela, którego twórczość mieści się w transcendentnym nurcie filozofii. W trzeciej księdze swego głównego dzieła, jakim jest *Świat jako wola i przedstawienie* przypisuje on muzyce rolę medium wyrażającego w sposób najdoskonalszy istotę świata, jaką jest według niego bezosobowa wola⁸¹. Chodzi mu przy tym o tzw. muzykę absolutną, czyli pozbawioną literackiego programu. Co wyraża taka muzyka? Wbrew pewnym pozorom i opartemu na nich szeroko rozpowszechnionemu pogładowi nie wyraża ona żadnych stanów uczuciowo-emocjonalnych, choć niewątpliwie może wywoływać silne emocje u wrażliwych odbiorców. Czyż jednak niektóre tradycyjne wskazówki wykonawcze w rodzaju *appassionato*, *tranquillo*, *doloroso* czy *giocoso*, nie wskazują na typ emocjonalnego wyrazu, jaki w zamierzeniu kompozytora ma posiadać jego utwór? Wskazówki te odnoszą się chyba raczej do emocji, jakie powinny towarzyszyć wykonawcy podczas wykonania, aby swoją interpretacją u trafił w intencje kompozytora, niż uczuć spodziewanych u odbiorcy. Gdyby muzyka faktycznie sama wyrażała wspomniane emocje, odpowiednie wskazówki nie byłyby w ogóle potrzebne, gdyby zaś

⁸⁰ Bardzo wnikliwą i interesującą analizę takiej ewentualności zawiera monografia ks. prof. D. Oko: *W poszukiwaniu pewności. Próba transcendentnego ugruntowania metafizyki w filozofiach Emericha Coretha i Bernarda Lonergana*, Kraków 2010. Jest rzeczą znamienną, że obaj wymienieni w jej tytule myśliciele są filozofami katolickimi.

⁸¹ A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 395 i n.

„objaśnienie” muzyki przez wskazówki tego rodzaju było dla słuchacza niezbędne, zbędna byłaby sama muzyka, wskazówki takie bowiem można byłoby dołączyć do czegokolwiek bądź.

Cóż więc zatem wyraża muzyka? Odpowiedź jest prosta – wyraża ona to, co słycać: falowanie napięć i związanych z tym ruch, dzianie się. Jest to dzianie się w stanie czystym, nie zaś proces rozgrywający się na podmiotowym podłożu. Weźmy za przykład pierwszą część Beethovenowskiej *Eroiki*: rozwija się w niej i przekształca bohaterski temat w tonacji Es-dur wprowadzony przez wiolonczele, przejęty przez drewno z towarzyszeniem rogów, rozbrzmiewający następnie potężnie w blasze i drewnie z akompaniamentem reszty orkiestry. Kontrastuje z nim temat drugi, o lirycznym charakterze. Po burzliwym przetworzeniu, w którym ten pierwszy temat ulega swego rodzaju destrukcji, powraca on, zwiastowany znieścacka przez róg, aby ostatecznie zatriumfować. Wszystkie te ekspozycje, przekształcenia, zderzenia i powroty nadają tematowi definitywny charakter, który umownie określamy jako bohaterski. Pod koniec pierwszej części symfonii nie jest on już dla słuchacza takim, jakim był, gdy rozległ się po raz pierwszy – stał się brzemienno znaczeniem, którego ktoś, kto nigdy wcześniej nie słuchał *Eroiki* nie mógł domyślać się na początku, nawet jeśli wiedział, że symfonia była pierwotnie poświęcona Bonapartemu. W przebiegu tej części nie występuje bohater, a tym bardziej Bonaparte – słuchacz uczestniczy jedynie w „bohaterskim” (z braku lepszych określeń) dzianiu się. Nie ma podmiotu, którego charakter tłumaczyłby działanie zgodnie ze scholastyczną maksymą *operatio sequitur esse*. Działanie samo nabiera określonego charakteru w miarę rozgrywania się, niczym przedmiot procesualny w sensie Romana Ingardena⁸².

Odmiennej rodzaju sztuką, w której odbiorca ma również bezpośrednio do czynienia z dzianiem się, jest dramat. W dramacie

⁸² R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I, wyd. III, red. D. Gierulanka, Warszawa 1987, s. 194.

Arturo Toscanini, który wielokrotnie dyrygował *Eroiką* zwykł mawiać o jej pierwszej części: „Dla jednych jest to Napoleon, dla innych Aleksander, ale dla mnie to jest *allegro con brio*”.

jednak, w odróżnieniu od muzyki, widz ma do czynienia z działaniem podmiotów, z których każdy uposażony jest określonym do pewnego stopnia charakterem i skłonnościami. W dramacie zawsze występują autonomiczne podmioty, będące źródłem wszelkich działań i interakcji⁸³. To, co się dzieje, nie zawsze układa się po myśli działających postaci, ale, pomijając zewnętrzne okoliczności, zawsze przyczyniają się do tego ich decyzje i zaniechania. Dramat oceniamy jako nieudany, jeśli działania bohaterów nie robią wrażenia autonomicznych, ale w sposób widoczny podporządkowane są ogólnej koncepcji założonej przez autora. O działających postaciach mówimy wtedy, że są papierowe – nie opuszczają stron książki, nie mają własnego wnętrza, z którego płynęłoby ich działanie. Takiego podmiotowego podłoża brak jest w muzyce absolutnej i dlatego jej uporządkowany przebieg, powroty tematów, ich wzajemne powiązanie i dostosowanie, przejrzysta struktura całości – to wszystko daje słuchaczowi satysfakcję.

Z muzycznym przebiegiem zdominowanym przez jeden krótki motyw ukazujący się w różnych postaciach, eksploatowany do granic możliwości, mamy do czynienia w pierwszej części V Symfonii Beethovena. Wywiera to piorunujące wrażenie⁸⁴. Gdyby ten sposób kompozycji zastosować w dramacie lub powieści, podporządkowując całą akcję jednej kwestii, nikt nie byłby w stanie wytrwać do końca spektaklu lub lektury. Jednolitość tematyczna nie jest bynajmniej jedynym możliwym sposobem organizacji materiału muzycznego. Cieszący się zasłużenie ezoteryczną sławą cykl tzw. ostatnich kwartetów Beethovena zawiera Kwartet cis nr XIV, składający się z siedmiu części, w których wykorzystane zostały zupełnie różne i w różny sposób potraktowane tematy. Pierwsza część jest fugą, druga to

⁸³ Nie wszystkie sceniczne postacie wykazują się taką całkowitą autonomią – niektóre z nich znajdują się pod przemożnym wpływem innych, ale wtedy to te inne autonomią się wykazują.

⁸⁴ Kompozycją, w której tematyczna monotonia dominuje w jeszcze wyższym stopniu, dając jednakże znakomity efekt, jest znane wszystkim *Bolero* Ravela.

allegro sonatowe, czwarta – cykl wariacji, piąta – rodzaj *perpetuum mobile*. Różnorodny jest też sposób artykulacji dźwięku – w szczególności w scherzu spotykamy grę pizzicato i sul ponticello, co daje osobliwy efekt dźwiękowy. Głosy są traktowane samodzielnie, tak że miejscami się krzyżują. Całą tę różnorodność muzycznego tworzywa i środków jego potraktowania kompozytor wykorzystał, aby zademonstrować jedność całości zbudowanej z bardzo różniących się od siebie składników. O takiej jego intencji świadczy żartobliwa autorska charakterystyka dzieła: „pokradzione z różnych stron, z tego i owego”.

Muzyka programowa to z kolei nic innego, jak funkcjonowanie literackiej protezy muzyki umożliwiającej „dorobienie” podmiotowego podłoża do czystego dziania się. Jako przykład może posłużyć Beethovenowska symfonia *Pastoralna*. Przebieg jej pierwszej części, zgodnie z programową instrukcją dodaną przez kompozytora, ma wyrażać uczucia amatora wypoczynku na łonie przyrody po przybyciu na wieś („Erwachen heitere Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande”). Z kolei muzyka pisana do przedstawień teatralnych (u Beethovena mamy i na to przykłady, np. muzykę do *Egmonta* Goethego, ze sławną uwerturą) to próba zwiększania wyrazistości zwrotów akcji dramatu przez dodawanie do niej muzycznego tła⁸⁵.

Godzi się w tym kontekście wspomnieć o teoretycznym i artystycznym wysiłku podjętym przez Ryszarda Wagnera, który pragnął ucieleśnić romantyczną ideę syntezy sztuk w swojej koncepcji tzw. Gesamtkunstwerk. Najpierw sformułował ją w rozprawie *Oper und Drama*, a następnie zrealizował w praktyce w Tetralogii *Pierścień Nibelunga* oraz w *Tristanie i Izoldzie*. Ta najbardziej konsekwentna próba połączenia literatury i muzyki jako całkowicie równoważnych czynników poniosła porażkę, choć była to porażka honorowa. Kompo-

⁸⁵ Dobrze widać tę wspomagającą rolę muzyki w filmie: Gdy rozbrzmiewa imperialny marsz z *Gwiezdnych wojen*, wiemy że rośnie zagrożenie. Gdy słyszymy piosenkę *My Rifle, My Pony and Me* z filmu *Rio Bravo* odczuwamy nastrój odprężenia. Znakomicie wyraża niebezpieczny tryb życia agenta 007 jego muzyczny temat o agresywnym rytmie.

zycji Wagnera słuchamy dziś dla ich walorów muzycznych; w zestawieniu z nimi strona poetycko-dramatyczna wypada nieszczęśliwie, jeśli ocenia się jej czysto literackie walory. Jako przykład może służyć w tym względzie marsz żałobny na śmierć Zygryda ze *Zmierzchu bogów*. Słuchający go miłośnicy Wagnera zdają sobie sprawę, że kompozycja ta osnuta jest na motywach przewodnich związanych z zamordowanym zdradziecko bohaterem: motywie jego rodziców Walsungów, motywie jego miecza i rogu, jego „personalnym” motywie bohatera, motywie Brunhildy, motywie klątwy pierścienia, która go dosięgła, itd. Jednakże znajomość tych motywów, które rozpoznaje się dopiero po kilkakrotnym uważnym przesłuchaniu całego *Pierścienia Nibelunga*, nie jest konieczna do tego, by odczuć jego tragiczną wymowę – muzyczny przebieg mówi sam za siebie.

Interesującym w perspektywie naszych rozważań rodzajem sztuki jest balet. Występują w nim postacie, których działaniu (ruchowi) nie towarzyszą słowa. Ruch dźwięków sprzężony jest z ruchem scenicznym. Jeśli zaniedbać warstwę literacką zawartą w librecie baletu, to otrzymamy spotęgowany w dwóch zharmonizowanych wymiarach – akustycznym i wizualnym – wyraz bezpodmiotowego dziania się. Postacie tancerzy stają się barwnymi kształtami w ruchu organizowanym przez koncepcję choreografa, tracą swoją autonomię, ich ruch nie przedstawia celowego działania podmiotów. Odpodmiotowiony ruch sceniczny sprzężony z niesłuchaniem dynamiczną muzyką można śledzić w *Święcie wiosny* Strawińskiego, pod warunkiem, że inscenizacja nie będzie miała zbyt „folklorystycznego” charakteru.

W ramach transcendentalnej interpretacji *Ulissesa* można przyjąć, że sens wydarzeń rozgrywających się w czwartek 16 czerwca 1904 r. ma charakter zbliżony do sensu kompozycji muzycznej. Brat Joyce'a – Stanislaus – pisał w liście do niego o opinii innego pisarza: „Ford domniemywa, że to co piszesz, należy odbierać jako pozbawioną sensu melodykę, w której rytm czytelnik powinien się bezwolnie wsłuchiwać”⁸⁶. Choć taki pomysł jest w *Ulissesie* faktycznie

⁸⁶ R. Ellman, dz. cyt., s. 509.

zastosowany w epizodzie XI (*Syreny*), nie chodzi jednak o muzyczne brzmienie samego języka⁸⁷. Chodzi o to, że dziejące się wydarzenia (warstwa wyglądown w terminologii Ingardenowskiej) mogłyby się układać w swego rodzaju kompozycję zawierającą ekspozycję rozmaitych *quasi*-muzycznych tematów, ich transpozycje, przetwarzanie i kontrapunktyczne zestawienia. Wydarzenia te oceniałoby się wtedy nie przy pomocy kryteriów stosowalnych do działających podmiotów, jak na przykład ich konsekwentnie celowy bądź moralny charakter, ale z punktu widzenia nadawania określonego charakteru całości rozgrywających się w powieści wypadków. Charakter owej całości mógłby mieć jeszcze różne znamiona, niekoniecznie musiałby to być przebieg realizujący zasady harmoniki funkcyjnej, czyli zmierzający do osiągnięcia równowagi wedle schematu muzycznej kadencji. W każdym razie sens poszczególnych wydarzeń powinien wypływać z sensu całości i być temu ostatniemu podporządkowany, nie zaś na odwrót.

Rozważmy pod tym kątem powrót Blooma po całodziennej wędrówce do punktu wyjścia. Przypomina on tylko z pozoru powrót Odyseusza. Ten ostatni zostaje zmuszony do udziału w wyprawie na Troję wbrew swej woli. Jego powrót jest więc niczym innym jak pasmem wysiłków zmierzających do przewyciężenia przeciwności napotykanych na drodze do przywrócenia pożądanego stanu egzystencji. Odmiennie, wręcz przeciwnie, ma się sprawa z Bloomem. Wyrusza on w drogę całkowicie dobrowolnie i czyni to właśnie w poszukiwaniu zaspokojenia, którego nie znajduje. Jego powrót jest więc porażką, nie zwycięstwem. Jest tak jednak tylko wtedy, gdy traktuje się jego przygody jako rezultat autonomicznej aktywności mającej celowy charakter. Jeśli spojrzeć na jego przypadki z holistycznej perspektywy, to powrót do punktu wyjścia można uważać za dopełnienie cyklu, rezultat przejścia wszystkich faz pełnego obiegu. Muzycznym odpowiednikiem takiego cyklu są na przykład

⁸⁷ Roman Ingarden wyróżnia w dziele literackim m.in. warstwę brzmień słownych i nadbudowaną nad nią warstwę sensów – o tę właśnie różnicę tu chodzi (zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*).

Wariacje Goldbergowskie, zaczynające się i kończące tą samą arią, stanowiącą temat poddawany w międzyczasie różnorodnym przemianom. Wszystkie wariacje podporządkowane są nadrzędnemu celowi – możliwie wszechstronnemu ukazaniu rozmaitych przekształceń tematu, jego ewolucyjnych możliwości. Konsekwentne przeprowadzenie tego rodzaju zasady kompozycyjnej wyklucza wykorzystanie schematu funkcjonowania autonomicznych podmiotów w charakterze składników kompozycji, podmioty takie bowiem, kierując się swoimi własnymi celami, podejmują decyzje polegające raczej na wyborze jednej określonej drogi do takiego celu prowadzącej, niż na wypróbowywaniu wszelkich wchodzących w grę ewentualności. W kompozycji muzycznej rzecz jasna również funkcjonuje zasada celowa, daje się ona jednak tu odnaleźć nie w rozwoju poszczególnych tematów, lecz w zamyśle całości.

Zarysowany kierunek badań wiąże się z zaproponowaną interpretacją transcendentálną w tym sensie, że zgodnie z nią cała rzeczywistość doświadczana i myślana przez Blooma podczas jego wędrówek po Dublinie jest pewnym złożonym i wielopiętrowym splotem sensów przedmiotowych syntetycznie organizujących jego wrażeniowe pobudzenia. Pytanie o rację takiego właśnie, a nie innego ukształtowania tego splotu może być postawione i rozstrzygane tylko na gruncie czystej świadomości, w obrębie sfery jej przeżyć. W ramach badania transcendentálnego nie ma sensu pytać o transcendentálną rację takiej a nie innej postaci sensu świata, można natomiast i należy pytać czy i jak sens ów sam się tłumaczy.

Pewne ustępy *Ulissesa* zdają się w pośredni sposób wskazywać na wyżej przedstawiony sposób analizowania treści książki. Bloom jest osobą muzykalną (podobnie jak jego twórca) i w myślach jego często powracają urywki z różnych kompozycji, przede wszystkim wokalnych, snuje on też pewne ogólniejsze rozważania o muzyce. Bodajże najczęściej powraca myślą do sławnego duetu *La ci darem la mano* Zerliny i Don Giovanniego z opery Mozarta. Można to sobie dość prosto wytłumaczyć: ta bodaj najslawniejsza scena uwodzenia w literaturze muzycznej przychodzi na myśl Bloomowi dlatego, że uganiania się po Dublinie za spódniczkami. Jeśli jednak pomyśli się

o *Don Giovannim* jako takim, to natychmiast przychodzi na myśl dość szczególny charakter libretta tej opery: jest to historia zupełnego libertyna, zabójcy i notorycznego oszusta. Amoralny charakter głównego bohatera wzbudzał zastrzeżenia Beethovena, który nie mógł zrozumieć jak można pisać muzykę do tak niemoralnej historii (sam skomponował swoją jedyną operę *Fidelio* do libretta opisującego małżeńską wierność i poświęcenie). Otóż jeśli mimo wszystko darzymy Don Giovanniego sympatią, a może nawet fascynuje nas jego postać, to dzieje się tak z uwagi na boską muzykę, która towarzyszy jego godnym potępienia wybrykom – przykładem jest choćby muzyka wspomnianego już duetu *La ci darem la mano*, czy brawurowa aria „szampańska” *Fin ch’han dal vino*. Także z „prakseologicznego” punktu widzenia nie sposób ocenić działań Don Giovanniego pozytywnie, choć bowiem jego służący Leporello w arii katalogowej wylicza ponad dwa tysiące niewiast, różnej kondycji, wieku i figury, uwiedzionych przez swego pana, to w czasie akcji opery ten ostatni ponosi same miłosne porażki. Taki sens jego działań, który związany byłby z założeniem, że wypływają one z autonomicznego i celowo działającego podmiotu, pozostaje przesłonięty, czy wręcz unieważniony, przez muzykę. Liczy się tylko samo dzianie się, którego z uwagi na brak podmiotowości nie sposób oceniać moralnie. Muzyka Mozarta ukazuje słuchaczom inny sens wydarzeń dziejących się na scenie. Kolejnym znakomitym tego przykładem jest *Czarodziejski flet*, będący zupełnie niedorzeczną bajdą, która jednak oprawiona jest w tak niezmiernie piękną muzykę, że karykaturalność zachowań działających postaci zupełnie ginie nam z oczu. Śledzimy perypetie bohaterów jakby to były muzyczne tematy same w sobie.

Kontrast między wykazującym ścisłą immanentną logikę muzycznym dzianiem się a wyzbytym sensu miotaniem się ludzkich jednostek został doprowadzony z niezrównanym artyzmem do najwyższego stopnia wyrazu w sławnej operze XX-wiecznego austriackiego kompozytora Albana Berga – *Wozzeck*. Tytułowy bohater jest żołnierzem traktowanym w zupełnie odhumanizowany sposób przez przełożonych i zdradzany przez kochankę, którą w końcu morduje. Przypadki tej nieszczęsnej, całkowicie pozbawionej du-

chowej autonomii, postaci są opracowane w muzykę realizującą szereg ścisłych tradycyjnych form, w tym m.in. fugę czy cykl inwencji. Jak pisze autor popularnego przewodnika operowego, Józef Kański:

Uzyskana jednolitość muzycznego materiału oraz siła dramatycznego napięcia jest tak wielka, że narzuca konieczność grania całej opery bez żadnych przerw między aktami [...] Pragnieniem Berga było tak ściśle i tak naturalne powiązanie formy dzieła z jego treścią, aby słuchacz nie spostrzegł w ogóle kunsztownych konstrukcji poszczególnych scen i zawilych splotów polifonicznych [...] Cel ten osiągnął kompozytor w zupełności⁸⁸.

Może więc i przygody Leopolda Blooma, oglądane nie z perspektywy działających podmiotów, ale z perspektywy samego dzieła, jeśli nawet nie zabrzmia dla nas jak muzyka sfer niebieskich, to przynajmniej ukazały niespodziewany całościowy obraz, który wzbudzi nasze zainteresowanie, w odróżnieniu od trywialnych aktywności i myśli, jakim oddają się bohaterowie książki. Taka interpretacja mogłaby stanowić nie tylko odpowiedź na zarzuty krytyki, która głosiła, że *Ulisses* to bezsensowna paplanina, ale czyniłaby zadość wspomnianemu wcześniej Ingardenowskiemu wymogowi, aby wybitne dzieło literackie objawiało jakości metafizyczne. Dowodziłaby ona też zapewne słuszności słów wypowiedzianych o autorze i jego dziele przez Stefana Zweiga: „Ten człowiek jest autorem najbardziej samotniczego, najmniej związanego z nami wszystkimi dzieła, które spadło na naszą epokę niczym meteor”⁸⁹.

⁸⁸ J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1964, s. 494.

⁸⁹ R. Ellmann, dz. cyt., s. 397.

LITERATURA

Literatura do rozdziałów 1–3

- Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim wielbego ojca Jakuba Wujka SJ, wyd. III poprawione, Kraków 1962.
- Burghold J., (Herausgeb.) *Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive* WWV 86, Mainz 1914.
- Dahlhaus C., *Die Musikdramen Richard Wagners*, Ditzingen 1971.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007.
- Deathridge J., Dahlhaus C., *The New Grove WAGNER*. London 1984 (zawiera obszerną bibliografię).
- Dickinson A. E. F., *The Musical Design of „The Ring”*, London 1936.
- Eschenbach von W., *Parsifal*, przeł. A. Lam, Warszawa 1996.
- Everett D., *Guide to the thematic material of Parsifal*, www.monsalvat.no/motfop.htm (dostęp: 28.04.2014).
- German L. (przeł.), *Niedola Nibelungów*, Wrocław 1994 [reprint wyd. z 1894 r.].
- Glaserapp C. W., *Wagner-Encyklopädie*, Leipzig 1891 (autor obszernej biografii Wagnera).
- Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, I Aufl., Rudolf Weigel, Leipzig 1854. Dostępne w sieci: <https://archive.org/details/VomMusikalischSchönen1tea> 1854 (dostęp: 28.04.2014).
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, oprac. K. Michalski, przeł. K. Michalski i in., Warszawa 1977.
- Huber H., *Richard Wagners Leben und Werke in Bilde*, Leipzig 1922.
- Hulewicz W., *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Kraków 1959.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Jachimecki Z., *Wagner*, wyd. I, Warszawa 1922.
- Jusiak J., *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Lublin 2013.
- Lavignac A., *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris 1897.

- Leszczyński D., *Struktura poznawcza i obraz świata. Zagadnienie podmiotowych warunków poznania we współczesnej filozofii*, Wrocław 2010.
- Lévi-Strauss C., *Nota o Tetralogii*, [w:] *Spojrzenie z oddali*, przeł. W. Grajewski i in., Warszawa 1993.
- Magee B., *Wagner and Philosophy*, London 2000.
- Mann T., *Leiden und Grösse Richard Wagners*, [w:] *Leiden Und Grösse der Meister*, Frankfurt 1957 (tłum. ang. pt.: *Goethe, Freud, Wagner*).
- Millington B. (red.), *Wagner. Kompendium*, przeł. W. Jarzyńska i in., Kraków 2014.
- Newman E., *Wagner as Man and Artist*, New York 1960.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- Nietzsche F., *Ryszard Wagner w Bayreuth* (cz. IV *Niewczesnych rozważań*), przeł. M. Cunft-Pieńkowska, Warszawa 1901.
- Pourtales G. de, *Wagner. Historia artysty*, przeł. J. Kornilowiczowa, M. Kornilowiczówna, Warszawa 1962.
- Programy przedstawień *Pierścienia Nibelunga* w Teatrze Wielkim w Warszawie w latach 1988–89 (zawierają m.in. fragmenty z pism Schopenhauera, Nietzschego i Tomasza Manna). Nakładem Teatru Wielkiego w Warszawie, Warszawa 1987.
- Rosiak M., *Arystotelesowska próba rozwiązania aporii skrajnego realizmu Platona*, „Przegląd Filozoficzny” 2001, R. X, nr 4 (40), s. 63–69.
- Rosiak M., *Eintopfgericht czyli epistemo-ontologiczna hermeneutyka socjolo-historycznego całokształtu*, [w:] *Kolokwia platońskie: Fajdros, „Lectioes et Acroases Philosophicae”* 2013, t. VI, nr 2, s. 291–309. Dostępne w sieci: http://www.forumfilozoficzne.org/images/czytelnia/ROSIAK_Eintopfgericht.pdf [dostęp: 22.04.2014].
- Rosiak M., *Metafizyczny problem partycypacji w Wagnerowskim „Lohengrinie”*, [w:] W. Strawiński i in. (red.), *Myśli o języku, nauce i wartościach*, Warszawa 2006, s. 440–446.
- Rosiak M., *U podstaw późnoromantycznego sporu o muzykę absolutną*, [w:] J. Michalczenia i in. (red.), *Poszukiwania filozoficzne II. Etyka, sztuka, władza i historia*, Olsztyn 2014, s. 211–229.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Schuré E., *Dramaty muzyczne. Ryszard Wagner*, przeł. E. Węśławska, Warszawa 1904.
- Schwarzbach M. B., *Gwiazda Burgundii. Powieść o Nibelungach*, przeł. C. Lewandowska, Warszawa 1963.

- Scruton R., *Death-Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford 2003.
- Scruton R., *The Ring of Truth. The Wisdom of Wagner's Ring of The Nibelung*, London 2016.
- Shaw G. B., *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the „Niblung's Ring”*, London 1898.
- Stein J. N., *Richard Wagner and the Synthesis of Arts*, Detroit 1960.
- Stiller R., *Krymhilda*, Warszawa 1974.
- Świdarska A., *Królowie*, Warszawa 1958.
- Świdarska A., *Prometeusz i Perliczka*, Warszawa 1956.
- Thayer A. W., *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd 1-5, Leipzig 1923.
- Treumund K., *Saga o Nibelungach*, przeł. A. Sznaper, Warszawa 1989.
- Tuchańska B., *Dlaczego prawda?*, Warszawa 2013.
- Wagner R., *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*, red. E. Voss, przeł. M. Kasprzyk, Gdańsk 2009.
- Wagner R., *Izbrannyje raboty* (tłum. rosyjskie), Moskwa 1978.
- Wagner R., *Opera i dramat, cz. I: Opera a istota muzyki*, przeł. M. Dienstl, Lwów–Warszawa 1907.
- Wagner R., *Walkiria*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1988.
- Wagner R., *Złoto Renu* (libretto oryg. z polskim tłumaczeniem), przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1988.
- Wagner R., *Zmierzch bogów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1989.
- Wagner R., *Zygfryd*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1989.
- Westernhagen C., *Richard Wagner*, Zurich 1968.
- Wolzogen H., *Führer durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen”*, Leipzig 1882.

Literatura do rozdziału 4

- Annotations to James Joyce's Ulysses, https://en.m.wikibooks.org/wiki/Annotations_to_James_Joyce%27s_Ulysses (dostęp: 18.11.2015).
- Crispi L., *Manuscript Timeline 1905–1922*, „Genetic Joyce Studies. Electronic Journal for the Study of James Joyce's Works in Progress”, www.geneticjoycestudies.org, Issue 4 (Spring 2004) (dostęp: 18.11.2015).
- Eliot T. S., *Poezje*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978.
- Ellmann R., *James Joyce*, przeł. E. Krasińska, Kraków 1984.
- Hašek J., *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, Warszawa 1957.

- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wyd. X, pierwsze nowe zupełne, Wrocław 1992.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, księga I, przeł. D. Gierulanka, wyd. 2, Warszawa 1975.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Warszawa 1982.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. I, wyd. III, red. D. Gierulanka, Warszawa 1987.
- Joyce J., *Listy*, t. I–II, wybór i przeł. M. Ronikier, Kraków 1986.
- Joyce J., *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969.
- Joyce J., *Ulysses*, red. H. W. Gabler, New York 1986.
- Jung C. G., *Ulysses: A Monologue*, New York 1977.
- Kafka F., *Zamek*, przeł. K. Truchanowski, K. Radziwiłł, Warszawa 1958.
- Kański J., *Przewodnik operowy*, Kraków 1964.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, wyd. 8, Wrocław 1980.
- Naganowski E., *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*, wyd. III, Warszawa 1971.
- Oko D., *W poszukiwaniu pewności. Próba transcendentnego ugruntowania metafizyki w filozofiach Emericha Coretha i Bernarda Lonergana*, Kraków 2010.
- Rosiak M., *Metafizyczne założenia Arystotelesowskiej doktryny czwórprzyczynowości*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2007, t. XXXV, z. 2, s. 123–146.
- Rosiak M., *Noemat jako sens. Problem przedmiotu świadomości w transcendentnym idealizmie Husserla*, www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/view/1062/pl (dostęp: 28.04.2018).
- Rosiak M., *Odniesienie intencjonalne i jego przedmiot w perspektywie transcendentnego idealizmu Husserla*, www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/view/975/pl (dostęp: 28.04.2018).
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Tołstoj L., *Dzieła*, red. P. Hertz, t. VIII–IX: *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, Warszawa 1956.
- www.historiedumonde.net/Ferdinand-Foch.html (dostęp: 18.11.2015).